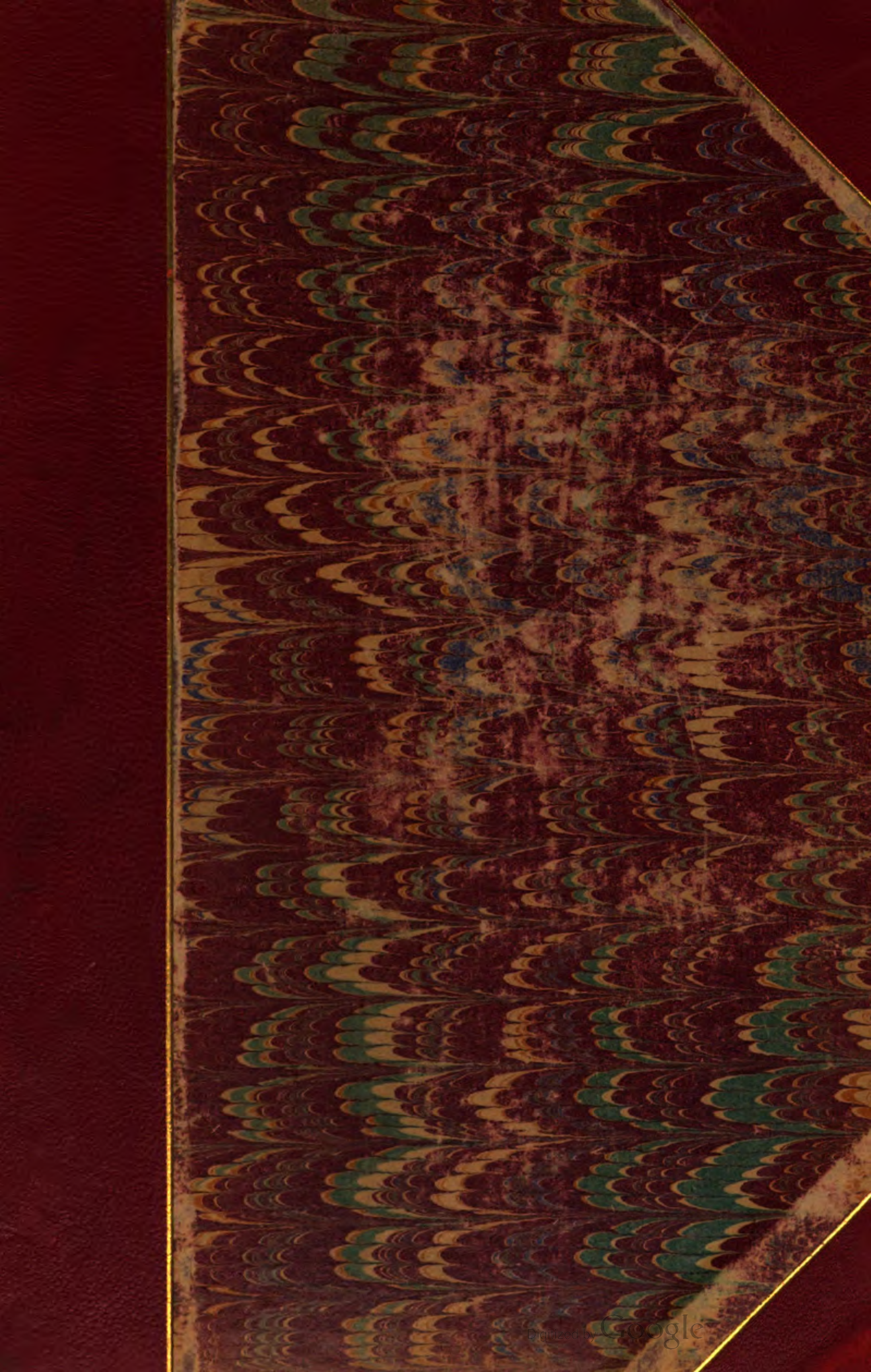
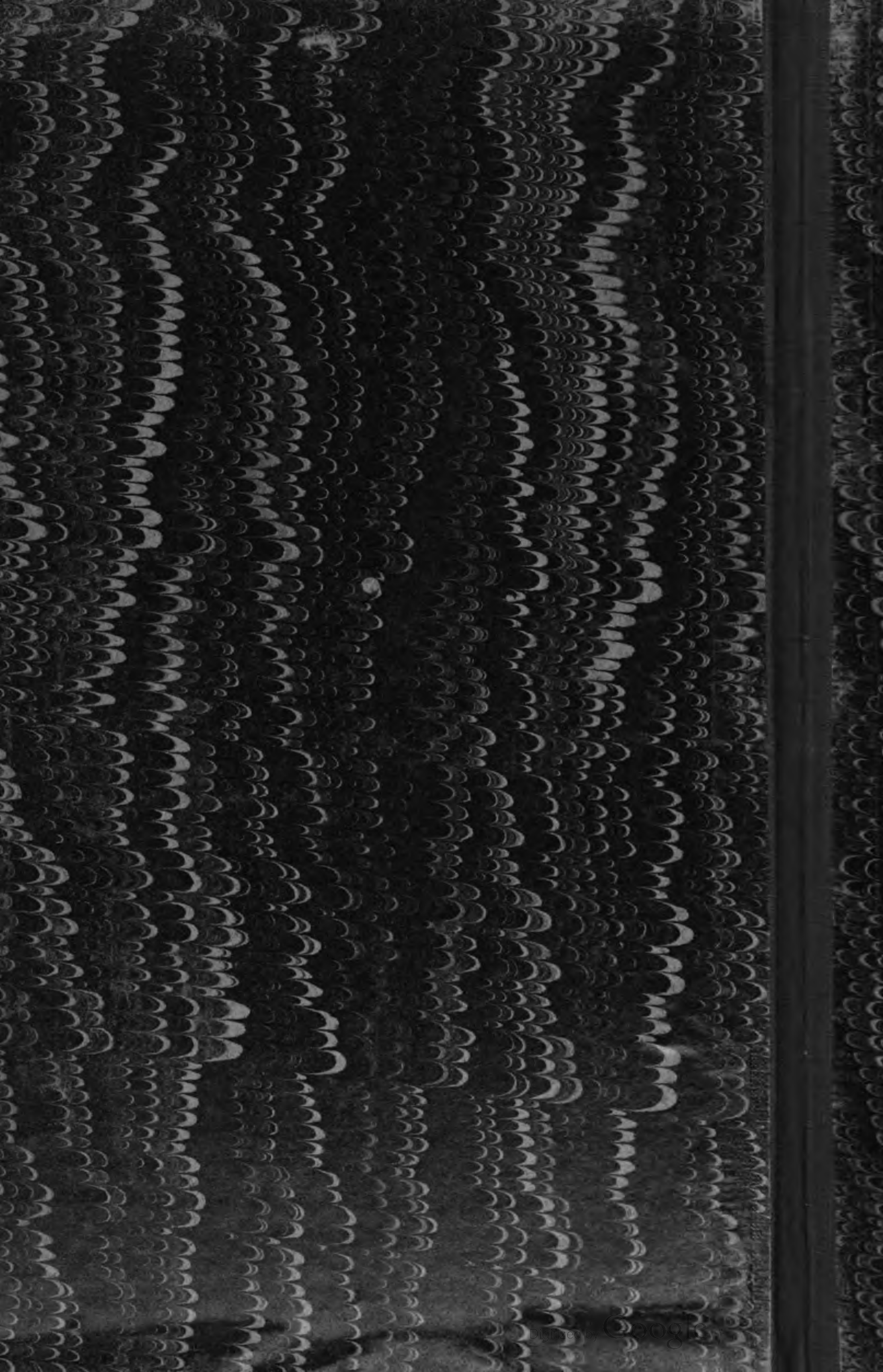






No title page printed

Zeitschrift

für

neufranzösische Sprache und Litteratur

unter besonderer Mitwirkung ihrer Begründer

Dr. G. Kœrting und **Dr. E. Koschwitz**

Prof. a. d. Akademie zu Münster i/W. Prof. a. d. Universität zu Greifswald

herausgegeben

von

Dr. D. Behrens und **Dr. H. Kœrting**

Privatdozent a. d. Universität zu Greifswald. Privatdozent a. d. Universität zu Leipzig.

Supplementheft 4.

Oppeln und **Leipzig.**

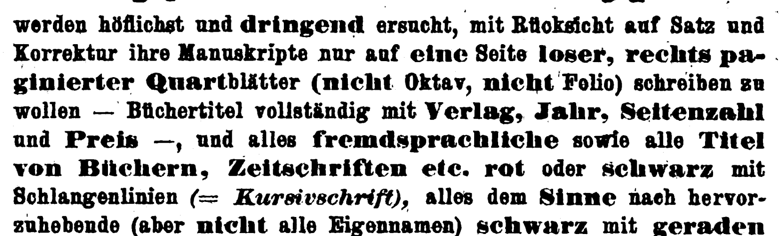
Eugen Franck's Buchhandlung

(Georg Maske).

1888.

Ausgegeben am 20. Januar 1888.

INHALT.



☛ Die Herren Mitarbeiter ☚

werden höflichst und **dringend** ersucht, mit Rücksicht auf Satz und Korrektur ihre Manuskripte nur auf **eine** Seite **loser**, **rechts paginierter Quartblätter** (**nicht** Oktav, **nicht** Folio) schreiben zu wollen — Büchertitel vollständig mit **Verlag**, **Jahr**, **Seitenzahl** und **Preis** —, und alles **fremdsprachliche** sowie alle **Titel von Büchern, Zeitschriften etc. rot** oder **schwarz** mit Schlangenlinien (= *Kursivschrift*), alles dem **Sinne** nach hervorzuhebende (aber **nicht** alle Eigennamen) **schwarz** mit **geraden** Linien (= g e s p e r r t e S c h r i f t) zu unterstreichen.

D. R.

Die Herren Mitarbeiter der Zeitschrift

werden höflichst gebeten, Manuskripte grammatisch-pädagogischen Inhalts an Herrn Doz. Dr. **D. Behrens**, Greifswald, 17 Bahnhofstrasse; Manuskripte litterargeschichtlichen Inhalts an Herrn Doz. Dr. **H. Kœrting**, Leipzig, 5 Nürnbergerstrasse, einsenden zu wollen. Anfragen wegen Honorierung und Separatabzügen sind **nur** an die Verlagshandlung zu richten.

Die Lustspiele Voltaire's.

Il serait temps de se dégager de toute haine comme de tout amour, mais non d'une admiration qui n'est que juste pour ce prestigieux et éblouissant esprit, et de dire la vérité sur sa personne, son monde, son siècle et son œuvre.

Diese Worte Desnoiresterres', die er seinem epochemachenden Werke über Voltaire[1]) voransetzt, möchte ich als Motto auf die kleine Arbeit schreiben, welche ich der Voltaire'schen Lustspieldichtung zu widmen gedenke.

Der Litterarhistoriker unserer Tage wird selbstverständlich nicht in den Ton hämischer Malice mit einstimmen, in dem die Desfontaines, die Piron, die Fréron die Aufführungen Voltairescher Dramen, insbesondere seiner Lustspiele, kritisieren zu müssen glaubten, um sich durch Nadelstiche für die giftigen Pfeile zu rächen, mit denen der Satiriker Voltaire diese Kleingeister überschüttet hatte.

Aber ebensowenig wird der moderne Kritiker urteilslos in jenen maasslosen Beifallssturm einfallen, mit dem das Publikum am 26. Juli 1760[2]) die Räume des *Théâtre-Français* erfüllte, damals, als der Exjesuit und gefürchtete Kritiker Fréron von dem grössten seiner zahlreichen Gegner litterarisch abgeschlachtet wurde.

Von diesem wie von einzelnen anderen Erfolgen abgesehen, hatte die Komödie Voltaire's sich gerade keiner übermässig

---

[1]) *Voltaire et la Société française au XVIIIe siècle,* par Gustave Desnoiresterres. Paris 1867—76. 8 Bde. Die vier ersten Bände sind bekanntlich im Jahre 1871 in zweiter Auflage erschienen; diese Ausgabe ist von mir benutzt worden.

[2]) An diesem Abende war die Première der *Écossaise.*

günstigen Aufnahme zu erfreuen, und selbst diejenigen seiner Kritiker, die zu dem Dichter in nachweislich gutem Verhältnisse standen, auch Linguet, de Luchet, Palissot, Friedrich II. u. a. haben mehr oder minder die Lustspiele Voltaire's ungünstig beurteilt. Nicht ohne Grund, wie wir später sehen werden. Diese völlig abweisende Haltung der französischen, wie der ausserfranzösischen Kritik hat sich im grossen und ganzen auch in unserem Jahrhundert erhalten, obwohl in Deutschland schon Lessing, der bekanntlich Voltaire als tragischen Dichter so heftig angegriffen, bei den, freilich wenig zahlreichen Anlässen, wo er dessen Lustspiele zu beurteilen hatte, diesen seine Anerkennung nicht versagte.

Erst Richard Mahrenholtz ist es gewesen, der in seiner wertvollen Arbeit über *Voltaire's Leben und Werke*, 2 Bde., Oppeln 1885, auch dem Lustspiele Voltaire's eine eingehendere Beachtung schenkte, als es die Litterarhistoriker bisher gethan hatten. Mahrenholtz weiss über die Komödien unseres Dichters manches Anerkennende zu sagen, ohne dabei die mancherlei Schwächen derselben zu verschweigen.

Eine zusammenfassende Darstellung der Voltaire'schen Lustspiele aber hat bislang keiner der Voltairebiographen und -kritiker weder gegeben noch versucht, nur Georges Bengesco, der bekannte Verfasser der *Voltaire-Bibliographie*,[1]) hat vor bereits fünf Jahren ein solches Werk versprochen, ohne es bisher erscheinen zu lassen.

Es sei mir daher vergönnt, hier wiederzugeben, was ich in den Mussestunden meines Berufes gesammelt und verarbeitet, wobei ich bemerke, dass ich das ausserordentlich weitschichtige Material, wenn auch mit vieler Mühe, im grossen und ganzen ziemlich vollständig habe zusammentragen können. Leider habe ich im allgemeinen nach der alten Palissot'schen Ausgabe zitieren müssen, da ich die Beuchot'sche und Hachette-sche nur für kürzere Zeit, die Garnier'sche (Moland's) Ausgabe überhaupt nicht habe benutzen können. Das letztere dürfte mir keinen wesentlichen Nachteil gebracht haben, da ich ausser den neuesten Arbeiten von Desnoiresterres[2]) u. s. w. das bibliographische Werk von Bengesco habe benutzen können, welches vieles in Beuchot's Vorreden Veraltete und Vergessene berichtigt bez. ergänzt.

---

[1]) *Voltaire, bibliographie de ses œuvres,* par Georges Bengesco. t. I. Paris (Rouveyre & Blond), 1882. t. II. Paris (Perrin), 1885.

[2]) U. a. ist dessen *Comédie satirique au XVIIIe siècle,* Paris (Perrin), 1885, benutzt worden.

Um den Rahmen meines Essays nicht unnötig zu erweitern, habe ich mich auf diejenigen Dichtungen beschränkt, welche man im eigentlichen Sinne als „Komödien Voltaire's“ bezeichnen darf. Weggelassen habe ich demnach seine *Comédie fameuse*, weil sie nichts als eine Übersetzung aus dem Spanischen des Cervantes ist, ferner das kleine Gelegenheitsstück *la Fête de Bélébat* (vgl. Bengesco I, 9) und das „Divertissement“ *l'Hôte et l'Hôtesse* (Bengesco I, 84), weil beide Werkchen keine eigentlichen Lustspiele sind. Dasselbe gilt von der dramatischen Satire *Socrate* (vergl. Bengesco I, 54). Noch weniger hätten des Dichters komische Opern in den Rahmen meiner Studie gehört *(la Princesse de Navarre, le Baron d'Otrante, les deux Tonneaux)*, zumal dieselben vor bereits mehr als dreissig Jahren der Gegenstand einer zusammenfassenden Darstellung geworden sind (v. Ernst Koppel, *Mag. f. litt. Unterhaltung*, 1851, S. 579—572).

Noch ein Wort über die Anlage meiner Abhandlung. Ich habe mir vorgesetzt, in einem ersten historischen Teile die sämtlichen Lustspiele Voltaire's, in der Reihenfolge wie sie verfasst sind, durchzugehen und bei dieser Gelegenheit alles Merkwürdige in Bezug auf Entstehung, Abfassung, Aufführung, Quellen und Darstellung hervorzuheben. Nachdem ich in dieser Weise dem Leser vorgeführt, was Voltaire der Komödiendichter geschaffen, bringe ich in einem zweiten theoretischen Teile zur Erörterung, wie er das alles geschaffen, in welchen Gattungen er sich versucht, wie er den Knoten geschürzt, die Intrigue gelöst, wie sein Dialog, wie sein Stil und seine Metrik beschaffen gewesen. Diese, wie ich selbst gestehe, etwas schwerfällige Anlage meiner Abhandlung wird durch einen Umstand zur Notwendigkeit: die Vielseitigkeit der Voltaire'schen Lustspiele, welche eine systematische Zusammenfassung vor einer historischen Erörterung unmöglich gemacht hätte. Denn Voltaire, eine so grosse Nebensache ihm auch das Lustspieldichten gewesen, blieb doch auch — wie es ja selbstverständlich ist — als Komödiendichter Voltaire. Welche unerschöpfliche Vielseitigkeit auch auf diesem, vielleicht seinem letzten Felde! Bald führt er uns ein kleines, feines Intriguenstück vor *(l'Indiscret)*, bald zeichnet er die Karikatur eines seiner litterarischen Widersacher auf die Kulissen *(l'Envieux, l'Écossaise)*; nun macht er Anleihen bei den Engländern *(les Originaux, l'Echange, la Prude* u. s. w.), nun entnimmt er der Dichtung des grossen Molière *(le Dépositaire)*. Bald setzt er durch eine grelle, kecke, unwahrscheinliche Farce *(la Femme qui a raison)* die Lachmuskeln seiner Zuhörer in Bewegung, bald spekuliert er in nicht misszuverstehender Weise auf ihre Thränendrüse *(l'Enfant prodigue, Nanine, l'Ecossaise)*; ein andermal ent-

wickelt ihnen der „Alte von Ferney“ eine philosophische oder philanthropische These *(le Droit du Seigneur, Charlot, le Dépositaire)*, einmal sogar, in dem ersten der drei letztgenannten Stücke, wagt er sich an das historische Lustspiel. Dazu schreibt er bald im herkömmlichen Alexandriner, bald in dem auf der französischen Bühne unerhörten gereimten Zehnsilbner, hin und wieder auch in Prosa.

Ja, er selbst hat in seiner langen dramatischen Karrière seine Grundansichten wie über die tragische, so über die komische Muse mehr als einmal gewechselt und erinnert in dieser Beziehung recht lebhaft an Dryden. Ganz anders dachte der Voltaire in den Jahren nach dem Londoner Exil über die weinerliche Komödie als Voltaire der Greis; er, der den la Chaussée später mit souveräner Verachtung behandelte (siehe Brief an Thieriot vom 28. April 1769, *Œuvres*, éd. Hachette, 42, 284[1]), Godefroi, *Histoire de la littérature française au XIIIe siècle*, S. 443), hatte den Vertreter der Rührkomödie dreissig Jahre früher dem preussischen Kronprinzen recht warm empfohlen (Brief an Friedrich II., Februar 1738, *Œuvres*, éd. Hachette, 33, 174).

Wenn ich oben von der wenig eingehenden Berücksichtigung sprach, die den Lustspielen Voltaire's von Seiten seiner Biographen und Kritiker zu Teil geworden ist, so gilt das ganz besonders von ihren Quellen und der Art, wie Voltaire sie benutzt hat. Über die Benutzung der Engländer zwar ist hie und da einiges angemerkt worden, über sein Verhältnis zu Goldoni hat schon Lessing eine Andeutung in der *Dramaturgie* gegeben; sein Verhältnis zu der früheren und gleichzeitigen französischen Komödiendichtung, seine Beziehungen zu Quinault, Molière, Regnard, Destouches, la Chaussée u. a. aber sind fast garnicht berücksichtigt worden. Hieraus ergab sich für mich die Pflicht, dieser Seite vorwiegend meine Aufmerksamkeit zu schenken. Vielleicht ist hierin des Guten etwas zu viel geschehen: sei's drum, dieser Teil meiner Aufgabe war zu verlockend, als dass ich mich demselben nicht mit grossem Interesse hätte widmen sollen.

---

[1]) Die Korrespondenz wird nach der Hachette'schen Ausgabe zitiert, da sie bei Palissot in einem völlig ungeniessbaren Zustande reproduziert ist. Die Lustspiele habe ich nach Palissot zitieren müssen, weil mir das *Théâtre* allein in dieser Ausgabe während einer längeren Zeit zugänglich gewesen; auch ist es dort recht leidlich wiedergegeben. Die wenigen Stücke, welche sich bei Palissot nicht finden, sind nach Beuchot zitiert. (Ausgabe in 70 Bänden, Paris 1829—1834.)



Erster Teil.

Voltaire's Komödie in ihrer historischen Entwickelung.

Kap. I.

Voltaire's erste Komödien (bis zum Jahre 1740).

§ 1. *L'Indiscret Der Plauderer* 1725.

Œuvres, éd. Palissot, 2, 205—254. *Œuvres*, éd. Beuchot, 2, 279—320.

Schon oben that ich eines gewissen Parallelismus Erwähnung, der sich in der dramatischen Laufbahn Dryden's und Voltaire's zeigt. Wie der englische Dichter, so hatte auch Voltaire das dreissigste Lebensjahr erreicht, ehe er der komischen Muse seine Aufmerksamkeit schenkte.[1])

Sein erstes Lustspiel war der *Indiscret*, ein kleines Charakter- und Intriguenstück, welches am 18. August 1725 zum ersten Male aufgeführt wurde.

Damis, ein hübscher Junge, aber ein unverbesserlicher Geck und Schwätzer, hat ein Verhältnis mit Hortense, einer jungen Dame, die mit verschiedenen Vorzügen des Geistes und Körpers auch den vereinigt, Besitzerin eines ansehnlichen Vermögens zu sein.

Das Stück beginnt mit einer Unterredung zwischen Damis und seiner Mutter Euphémie, die ihrem Sohne über seine indiskrete Schwatzhaftigkeit Vorstellungen macht und ihm rät, namentlich in seinem Verhältnis zur Geliebten recht zart und verschwiegen zu sein.

> *Cachez vos sentimens, et même votre esprit;*
> *Sur-tout de vos secrets soyez toujours le maître:*
> *Qui dit celui d'autrui doit passer pour un traître;*
> *Qui dit le sien, mon fils, passe ici pour un sot.*
> (Sz. 1, *Œuvres*, éd. Pal. II, S. 213.)

In der Euphémie hat Voltaire die erste Skizze eines Charakters gegeben, den man, noch reicher und tiefer gezeichnet, öfter in den Komödien finden wird: das Charakterbild einer

---

[1]) Dieser Parallelismus ist in der That ein sonderbarer, ganz auffälliger. Beide Dichter wandten sich der Bühne zu, weniger „im dunkeln Drange“ des Dichterberufes, als vielmehr um äusserer Vorteile willen: freilich wollte Voltaire mehr Ruhm, Dryden mehr Geld verdienen. Beide schwankten merklich in ihren theoretisch-dramatischen Ansichten; zeitweilig waren sie beide für Shakespeare lebhaft begeistert, während sie zu anderer Zeit an dem Genius des grossen Britten eine oft recht kleinliche Kritik übten. Ich bitte hierüber meine soeben im Erscheinen begriffene Abhandlung über *Dryden's heroisches Drama* (in Kölbing's *Engl. Studien*, Bd. XI) zu vergleichen.

edlen, sinnigen Frau, die sich zugleich von der liebenswürdigen Seite einer würdigen und respektabeln Mutter zeigt.

Ganz anders: der Sohn. Der Mutter besorgter Warnung setzt er das kecke:

je sais plaire

entgegen (Sz. 1, *Œuvres*, éd. Pal., II, 214), und gar bald ist er im Kreise junger Freunde, vor denen der Geck recht selbstgefällig mit einem Billete Hortensens Parade macht. Unter seinen Zuhörern befindet sich unglücklicherweise ein verschmähter Liebhaber Hortensens. Diesem übergibt Damis das ihm von dieser geschenkte Bild seiner Schönen, „um die Schachtel, in der es sich befindet, wieder machen zu lassen“ (Sz. 7, *Œuvres*, éd. Pal. II, 228), ja, er lädt seinen Rivalen sogar ein, als geheimer Zeuge bei einem Rendez-vous mitzuwirken, welches ihm, dem Damis, von Hortense für den Abend zugesichert war:

Pour te faire un peu part de ces plaisirs si doux.
(Sz. 7 *l. c.)*

Der arme Clitandre, welcher Hortensen aufrichtig liebt, vertraut seine Not dem „schlauen Bedienten“, Pasquin, der ihm zu helfen verspricht. Der Schlaukopf lässt sich Hortensens Porträt und zugleich den Brief geben, in dem Hortense Clitandre's Werbung zurückweist. Mit diesen Instrumenten begibt er sich auf den Schauplatz seiner Thaten. Als Bedienter des Damis gibt er der jungen Dame ihr Bild zurück, als ob sein Herr mit ihr brechen wolle, um der schönen Julie, ihrer Freundin willen:

. . . . par bon procédé,
Il vous rend ce portrait dont il est excédé
(Sz. 11, *Œuvres*, éd. Pal., II, 236).

Dann geht er zu Damis, als Hortensens Bedienter, und gibt ihr den besprochenen, natürlich ohne Auf- und Unterschrift abgesandten Brief der jungen Dame.

Diese Szene ist höchst unglücklich; die beiden Liebenden stehen jeder in einer Ecke, als schmollten sie: man weiss nicht warum; zwischen ihnen wandert der unverschämte Bediente auf und ab. Noch dazu ist sie abgeschrieben.[1])

[1]) La Harpe sagt über diese Szene *(Cours de littérature,* Paris 1818, t. II, S. 405): *La seule apparence d'intrigue qu'il y ait, consiste dans une scène de brouillerie, conduite par un valet, et cette scène est copiée de* la Mère Coquette *de Quinault; de plus l'imitation est outrée, et l'insolence du valet hors de mesure.* Sehr wahr, nur wolle man beachten, dass der in den Worten La Harpe's ausgesprochene Tadel nur den Voltaire, nicht auch den Quinault trifft. Die *Kokette Mutter,* eines der besten Lustspiele der älteren französischen Bühne, ist mir in folgender Ausgabe zugänglich gewesen (ich gebe Titel, Zitate etc. genau



Schliesslich kommt Clitandre, den Damis um seine Vermittelung bei Hortensen angeht. Bei dieser Gelegenheit muss sich denn Hortense von der Wahrheit der Mitteilung Pasquin's überzeugen, dass Damis dem Clitandre seine ganze Liebesaffaire anvertraut hat.

Noch immer zweifelt sie in Betreff der Motive. War es wirklich renommistische Plauderhaftigkeit, die ihn verleitet, oder hat ihm vielleicht das Übermaass seiner Leidenschaft dem Freunde gegenüber die Zunge gelöst? Auch muss sie über sein Verhältnis zu Julien Gewissheit haben. Hortense nimmt ihre Zuflucht zu einem schon auf dem Theater der Spanier historisch gewor-

---

nach der Orthographie der mir zugänglichen Ausgaben): *La Mere Coquette ou les Amans broüillez. Comedie par Mr Quinault. Represente en 1664,* in: *le Theatre de Mr Quinault,* Paris 1715, tome III, S. 145 ff. Der Nebentitel, *les amants brouillés,* deutet auf die besprochene Intrigue hin. Acanthe und Isabelle sind ein Liebespaar. Ismene, Isabellens Mutter, und Cremante, Vater des Acanthe, haben es mit Hilfe zweier Bedienten, der Kammerjungfer Laurette und des Dieners Champagne dahin gebracht, die Liebenden zu trennen. Denn der alte lüsterne Cremante hat sich in die Reize Isabellens vergafft, und die „kokette Mutter“ Ismene, die sich Witwe glaubt, ohne es zu sein, möchte den schmucken Jungen, den Acanthe heiraten.

Nun schreibt das arme Mädchen an den Geliebten ein Versöhnungsbrieflein, welches sich die Kammerzofe, scheinbar wider Willen, von Acanthe wegnehmen lässt. Da es ohne Überschrift, macht sie dem Acanthe weis, es sei an einen anderen Freier gerichtet, den Marquis (III, 3, *l. c.* S. 192—199). Die Verwirrung wird noch ärger, als der Marquis im Zimmer Isabellens gefunden wird, wo er sich versteckt hat. Nun erst findet eine Begegnung zwischen den Liebenden statt, und es ist einleuchtend, dass es den Bedienten leicht wird, die durch eine so vortreffliche Intrigue bereits innerlich Entzweiten — für eine Zeit lang wenigstens — ganz auseinander zu bringen. Diese Szene, die sechste des IV. Aktes (*l. c.* S. 213—214) ist das Vorbild Voltaire's gewesen.

Davon abgesehen, hat Voltaire den Quinault noch in ein paar Einzelheiten kopiert. Wenn Hortense den Gedanken ausspricht:

Je sens trop, aux transports de mon cœur combattu,
Que l'amour n'est jamais le prix de la vertu.
C'est par les agrémens que l'on touche une femme;
Et pour une de nous que l'amour prend par l'ame,
Nérine, il en est cent qu'il séduit par les yeux.
(*l'Indiscret* Sz. 10, *Œuvres,* éd. Pal., 2, S. 234).

so erinnert das lebhaft an die Worte der Kammerjungfer Laurette:

D'ordinaire en amour, Monsieur, l'esprit s'égare,
Et le goût d'une Fille est quelquefois bizarre:
Souvent le vrai mérite, avec tous ses appas,
Lui plaît moins que l'éclat, le faste et le fracas.
(*la Mère Coquette* IV, 3, *l. c.* S. 196).

denen Mittel, der Verkleidung. Auf einer Maskerade erscheint sie ihm als Julie, lässt sich als Julie anbeten und entlockt dem Ungetreuen die schmählichen Verleumdungen Pasquin's über das Vorleben der Hortense, welche Damis der Pseudojulie brühwarm und als Wahrheit wiedererzählt.

Es ist ein feiner Zug in dem Stücke Voltaire's, dass er den Damis am Ende nicht nur als leichtfertigen Plauderer, sondern als wirklich charakterlosen, sittlich verderbten Menschen hinstellt, welcher der Hand eines edlen Mädchens unwert ist. Hortense legt die Maske ab, ruft die Freunde herbei und bestraft den Damis, indem sie in Gegenwart des Ungetreuen dem einst verschmähten Clitandre ihre Hand reicht.[1])

Das war Voltaire's erstes Lustspiel, wie fast alle seine Komödien voller Anspielungen auf die Zeitverhältnisse. So las man in den dem Jahre 1752 vorausgehenden Ausgaben an Stelle des Verses:

Je hais la vérité, mais ce n'est point un vice

und der 5 folgenden (Sz. 2, *Œuvres*, éd. Pal. 2, 217):

Je suis dans une cour qu'une reine nouvelle
Va rendre plus brillante, et plus vive, et plus belle etc.

Die „neue Königin“, von der der Dichter spricht, war eine spanische Infantin, die im Alter von 7 Jahren nach Frankreich gekommen war, um Ludwig XV. zu heiraten, aber bald nachher zurückgeschickt wurde. (s. die Noten und Varianten zum *Indiscret* in der Beuchot'schen Ausgabe, 2, 319).

Das Stück wurde nicht so übel aufgenommen, als man aus einer Stelle bei Desnoiresterres (I *[la Jeunesse de Voltaire]*, 338) vielleicht schliessen könnte. Der Autor schrieb an Mme de Bernières am 20. August[2]) 1725 (*Œuvres compl.*, éd. Hach., 32, 73): *Cette petite pièce fut représentée avant-hier samedi avec assez de succès; mais il me parut que les loges étaient encore plus contentes que le parterre*, und an seinen Freund Thieriot am 17. Oktober dess. J. (*Œuvres compl.*, éd. Hach., 32, 78): *J'ai été ici bien reçu de la reine. Elle a pleuré* Mariamne, *elle a ri à* l'Indiscret; *elle me parle souvent; elle m'appelle* mon pauvre Voltaire (vgl. *la Vie de Voltaire*, par M***, Genève 1786, S. 58;

---

[1]) Diese Szene wurde von Saurin für sein kleines Lustspiel *les Mœurs du temps* verwendet (s. *Œuvres*, éd. Pal., II, 249 Anm.). Saurin, ein dramatischer Dichter dritten Ranges (1706—1781), war überhaupt ein Nachahmer Voltaire's (s. Demogeot S. 492 der Ausgabe von 1852.)

[2]) *L'Indiscret* wurde (vgl. oben) zum erstenmale am 18. August 1725 aufgeführt, nicht am 1., wie Beuchot und Quérard angeben (vgl. Bengesco, *Bibliographie* I, S. 9).

de Luchet, *Histoire littéraire de Monsieur de Voltaire*, Cassel, Hampe 1780, t. III, S. 255).

Die erste Komödie des französischen Gœthe — so dürfen wir Voltaire aus mehr als einem Grunde nennen — erinnert in gewisser Beziehung an die erste Komödie unseres deutschen Gœthe *(Die Laune des Verliebten)*, nicht minder an die Anfangslustspiele Lessing's: es sind artige kleine Stücke, die sich jedoch völlig im herkömmlichen Stile halten und in nichts den zukünftigen grossen Dramatiker verraten.

§ 2. *Les Originaux (Die Wunderlichen) ou Monsieur du Cap-Vert.* 1732.

(*Œuvres*, éd. Beuchot, 2, 445—530.)

Einige Jahre waren seit der Aufführung des *Indiscret* verflossen, als Voltaire sich an die Abfassung seines zweiten Lustspieles machte. Dieser in Prosa geschriebene Dreiakter, im übrigen ein ziemlich, um nicht zu sagen recht mittelmässiges Stück, interessiert wegen einiger Szenen, die in dem Stile jener rührenden oder weinerlichen Komödie geschrieben sind, welche uns später noch eingehender beschäftigen wird.

Voltaire ist in England gewesen. Er ist zurückgekehrt, voller Bewunderung für den Genius Shakespeare's, für die moralischen Wochenschriften der Addison und Steele, voller Bewunderung auch für das englische Lustspiel. Über das letztere spricht er mit feiner Beobachtung in den *Lettres philosophiques* (*Œuvres*, éd. Pal., 29, 152—160). Nun stand um die damalige Zeit in England zwar das frivole Restaurations-Lustspiel der Wycherley, Congreve, Etheredge, Vanbrugh und Farquhar noch in Blüte und Ansehen; aber schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts hatte eine von Colley Cibber, Addison, Steele u. a. geführte Reaktion begonnen, welche an die Stelle des unsittlichen das moralisierende Lustspiel setzte, jene bekannte Art von Komödien, die mit der ausdrücklichen Tendenz geschrieben sind, auf eine Verbesserung der allerdings in England arg verderbten Sitten hinzuarbeiten.

Von dieser Richtung, wir können sagen nicht allein der englischen Komödie, sondern der englischen Dichtung überhaupt, liess sich Voltaire, wie wir später sehen werden, lebhaft beeinflussen.

Schon ein Blick auf das Personenverzeichnis zeigt den englischen Einfluss. An Stelle der herkömmlichen gräko-französischen Personennamen ist die ganz besonders auf der englischen Bühne eingebürgerte Manier getreten, die dramatischen Gestalten mit Namen zu bezeichnen, die auf ihren Charakter oder ihre

Beschäftigung, ihren Stand u. s. w., kurz, auf ihre Persönlichkeit hindeuten. Da finden wir einen alten Rheder und eingefleischten Seemann, M. Du Cap-Vert; ein junger Graf, der Luxus und Toilette liebt, heisst le comte Des-Apprêts, sein abenteuernder Bruder nennt sich chevalier Du Hasard, ein Stallmeister führt den Namen M. De l'Étrier u. s. w.

Das Stück heisst „*Die Wunderlichen*", *les Originaux*, weil es uns eine Reihe von Charakteren vorführt, die man im Leben mit diesem Namen bezeichnen würde.

Der Präsident Bodin ist Astrolog und liebt es, sich in ausgedehntester Weise der astrologischen Terminologie zu bedienen. Er ist unter den Zeichen des Krebses geboren; als sein zukünftiger Schwiegersohn erwartet wird, prophezeit der Präsident, dass er vor einem Jahre nicht erscheinen werde: *le bourreau a Vénus rétrograde.* Wie der Präsident feuriger Astrolog, so ist die Frau Präsidentin begeisterte Medizinerin. Sie hat eine wahre Manie, die unglücklichen Körper ihrer Familienmitglieder und Bekannten mit Pillen, Mixturen, Schröpfen und Aderlassen zu malträtieren.

Das Ehepaar Bodin hat zwei Töchter, von denen die ältere, das liebenswürdige Käthchen (Catau) an den comte Des-Apprêts verheiratet ist, einen Mann von nicht geradezu schlechtem Charakter, der es aber für „fashionable" hält, seine Frau zu vernachlässigen und sein und seiner Gattin Vermögen für Putz und Tand, glänzende Karossen und zweifelhafte Schönen zu vergeuden. Die jüngere Tochter, Fränzchen (Fanchon), ist die Geliebte des chevalier Du Hasard, der ihre Bekanntschaft in der Oper gemacht hat, und nun, zum Beginn des Stückes, um die späte Abendstunde in den Bodin'schen Garten schleicht, um sich mit Fränzchen ein Rendez-vous zu geben. Von der Familie überrascht, stellt er sich dem Präsidenten als eifrigen Astrologen vor, der gekommen sei, die Sterne zu beobachten, während er der Frau Präsidentin die materielle Seite seines Wesens zur Aufnahme von Pillen und anderen Präparaten bereitwillig zur Verfügung stellt. Man lädt ihn zum Souper, und der Chevalier kann mit seinem ersten Erfolge, sich so vortrefflich in das Haus Bodin eingeführt zu haben, ganz zufrieden sein.

Die unglückliche Komtesse, Käthchen Bodin, ist eine zartfühlende, liebende Gattin, die sich um das lüderliche Leben ihres Gemahls fast zu Tode härmt. Ganz anders Fränzchen, das kokette Ding von fünfzehn Jahren, die in gewisse Geheimnisse des Lebens schon etwas tiefer geblickt hat, als es sich für ihre Jugend eigentlich so recht schickte. Hören wir sie selber:

Fanchon.

Pour moi, si j'étais à la place de ma sœur aînée, je sais bien ce que je ferais.

La présidente.

Eh quoi, coquine?

Fanchon.

Ce qu'elle est assez sotte pour ne pas faire.

(I, 5, *Œuvres,* éd. Beuchot 2, 461).

In dieser Beziehung erinnert Fanchon an Miss Hoyden in Vanbrugh's *Relapse*, eine Figur, von der ich später noch eingehender zu reden haben werde. Im übrigen ist sie ein gutes Kind und gern erbötig, ihrer Schwester zu helfen, als diese auf den Gedanken kommt, durch eine List die verlorene Liebe des Gatten sich wiederzuerobern.

Dieser letztere betritt die Bühne in der zweiten Szene des zweiten Aktes (*Œuvres*, éd. Beuchot 2, 470 u. ff.). Die Szene ähnelt sehr stark dem Lever des berühmten Lord Foppington (wieder in Vanbrugh's *Relapse*), der seinen Bruder Tom Fashion genau in derselben geringschätzigen Weise behandelt wie der Graf seine Gemahlin (vgl. *The Relapse* I, 3; *The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar,* ed. by Leigh Hunt, London 1880, S. 304—307).

Der Graf erscheint bei seiner Toilette, umgeben von Schneidern und Domestiken, um ein neues Habit zu probieren. Für seine Gattin hat er natürlich keinen Blick. Auf die Wirtschaft des Grafen wirft der Dialog, den er mit seinem Stallmeister hält, ein grelles Licht:

Le comte.

Dites un peu, mons. De l'Étrier, qu'on mette mes chevaux napolitains à ma caleche verte et or.

L'Étrier.

Monseigneur, je les vendis hier pour acheter des boucles d'oreilles à mademoiselle Manon.

Le comte.

Eh bien! qu'on mette les chevaux barbes.

L'Étrier.

Un coquin de marchand de foin les fit saisir hier avec votre berline neuve. Etc.

Endlich kommt die unglückliche Frau zu Worte; aber der Graf hört sie nachlässig und zerstreut an; er ist geradezu unfähig, den Kummer seiner Gattin zu begreifen; für die Versicherungen ihrer Liebe hat er nur den Spott des Roués: *Je pense qu'il y a des occasions où une femme aime son mari . . . quand il se meurt, quand elle essaie son habit de veuve.* Etwas später hören wir seine Maxime in Betreff der Erfüllung seiner ehelichen Pflichten: *Ne voudrais-tu pas que je soupasse, comme un homme désœuvré, avec ma femme? que j'allasse bourgeoisement*

au lit avec elle, tristement affublé d'un bonnet de nuit, et asservi comme un homme vulgaire aux lois insipides d'un devoir languissant? (II, 5, éd. Beuchot 479). Bei alledem findet er seine Gemahlin hübsch, liebenswürdig, ja reizend: *Ah! si elle était la femme d'un autre, j'en serais amoureux comme un fou etc. (ib.* S. 480). Der Graf erinnert hier wie in dem ganzen Verlaufe des Stückes an Loveless, den Helden in Colley Cibber's *Love's Last Shift,* der ebenfalls seine Frau verlässt, mehr weil er es für „fashionable" hält, als aus innerem Widerwillen. Man vergleiche die Stelle in *Love's Last Shift* I, 1 *(The Dramatic Works of Colley Cibber, in five volumes.* London 1777, I, S. 36), wo es von ihm heisst: *You know, madam, 't was not above four or five months after you were marry'd, but (as most young husbands do) he grew weary of you. Now, I am confident, 't was more* an affectation of being fashionably vicious, *than any reasonable dislike he could either find in your mind or person etc.*

Wir wollen zu unseren *Originaux* zurückkehren, ohne das eben angedeutete Verhältnis zum Colley Cibber ganz aus dem Auge zu verlieren. Die Komtesse greift zu einem verzweifelten Mittel. Da sie die Geldverlegenheit ihres Gatten erfahren, schickt sie Fränzchen zu ihm, um ihm eine beträchtliche Summe einzuhändigen, die, wie die Überbringerin geheimnisvoll andeutet, von einer fremden schönen Dame komme, welche sich in den Grafen verliebt habe.

Inzwischen ist eine neue und für Fanchon recht unangenehme Persönlichkeit erschienen, der alte Rheder M. Du Cap-Vert, ehemaliger Schulfreund des Präsidenten, dem dieser brieflich sein Töchterlein zur Frau versprochen. Ein alter Seemann von Kopf bis zu Fuss, bewegt er sich mit Vorliebe in Schifferausdrücken, will den kleinen Pagen, der ihm nicht schnell genug die Thüre öffnet, gleich das Tauendchen fühlen lassen u. s. w.; mit der ganzen Zähigkeit des alten Seebären hält er auch an seinem Heiratsprojekte fest, obwohl Fränzchen und der Chevalier durch wenig zarte Mittel ihn von seinem Vorsatze abzubringen suchen (vgl. II, 10, éd. Beuchot S. 496 und II, 11, S. 499).

So ist um den Beginn des dritten Aktes die Lage der Gräfin und ihrer Verbündeten eine recht schwierige geworden. Inzwischen hat der Graf das empfangene Geld baldigst verjubelt, und Fränzchen kommt zum zweiten Male, um ihm mit einer noch grösseren Summe unter die Arme zu greifen. Auf diese Weise gewinnt sie auch den Grafen zum Verbündeten im Kampfe gegen ihren lästigen Freier. Zugleich lässt sie sich von dem Grafen ein Rendez-vous für die schöne Unbekannte auf den Abend versprechen (III, 2, Beuchot 502—509).

Eine neue Verbündete erwächst der Kleinen in Mme du Cap-Vert, einer urdrolligen Person, die neben manchen anderen Wunderlichkeiten auch die Gewohnheit besitzt, jedermann zu duzen. Der alte Seebär ist nämlich verheiratet, hat aber seine wenig liebenswürdige Ehehälfte vor Jahren in einem Kloster untergebracht. Diese hat es indessen vorgezogen, von dort zu echappieren und ist ihrem teuren Gatten durch die halbe Welt nachgelaufen, bis sie ihn im Hause Bodin endlich findet.

Inzwischen kommt die Gräfin zu dem verabredeten Rendezvous. Da der Saal noch dunkel ist, vermag der Graf seine Gattin nicht zu erkennen, und es folgt eine Szene, welche wiederum und noch lebhafter an das Stück des Colley Cibber erinnert und zwar an die bekannte Versöhnungsszene zwischen Loveless und Amanda (V, I, *Dramatic Works* I, 81—88). Dass Voltaire das Stück des Cibber gekannt habe, ist von vornherein zweifellos, obwohl mir keine Stelle bekannt ist, wo Voltaire des Dichters Erwähnung thäte. Es geht dies aber schon daraus mittelbar hervor, dass Vanbrugh's *Relapse*, ein Stück, welches Voltaire mehrfach, auch schon in den *Originaux*, benutzte, als eine ausdrückliche Fortsetzung des Cibber'schen Lustspieles gedichtet wurde, von dem es die Hauptcharaktere beibehielt und dessen Tendenz es teilweise parodierte. Zudem sind die Beziehungen zwischen den *Originaux* und Cibber's *Love's Last Shift*[1]) ganz unverkennbar. In beiden Stücken herrscht dieselbe moralisierende Tendenz, in beiden findet sich ein Gatte, der seine Frau vernachlässigt hat, weniger aus Kälte oder Gleichgültigkeit, als um „fashionable" zu sein; Loveless hat die seinige sogar Jahre lang ganz verlassen. In beiden unternimmt es die treue Gattin, den Ungetreuen, den sein ausschweifendes Leben auch in schwere finanzielle Bedrängnisse gebracht hat, zu retten, indem sie es versucht, als eine neue Geliebte die verlorene Neigung sich zurückzuerobern. In der Ausführung dieses Problems weichen nun freilich die beiden Dichter von einander ab: in den *Originaux* sucht die geheimnisvolle Fremde durch Grossmut auf das Herz des Gatten zu wirken und sie bietet ihm nur Geld an; beim Cibber wendet sie noch ein stärkeres Mittel an, welches sie für geeignet hält, seine sinnliche Neigung wieder zu erwecken; derartige Mittel waren Voltaire durch das Dekorum der französischen Bühne untersagt.

Keiner der bisherigen Voltairebiographen und -kritiker hat auf das Verhältnis zu Cibber hingewiesen, wohl aber hat Beuchot

---

[1]) Das Stück heisst mit dem vollen Titel *Love's Last Shift, or the Fool in Fashion* und ging im Jahre 1695 zuerst über die Bretter.

gewisse Beziehungen konstatiert, welche zwischen den *Originaux* und einer anderen französischen Komödie existieren, die wenige Jahre später sehr *en vogue* war.[1])

---

[1]) Beuchot sagt in der Vorrede zu den *Originaux (Œuvres de Voltaire,* 2, 447): „*Les Originaux ont donné l'idée du* Préjugé à la mode, *comédie de Lachaussée, jouée en 1735. La scène 5e du Ve acte du* Préjugé à la mode *a surtout quelque rapport avec la scène 9e du IIIe acte des* Originaux." Voltaire selber versichert, dass die *Originaux* dem la Chaussée die Idee zum *Préjugé à la mode* gegeben hätten. Er erzählt diese Geschichte in dem Artikel *Art dramatique* seiner *Questions sur l'Encyclopédie (Œuvres,* éd. Pal., 39, 44—96, *ib.* 82—83): *Quelques personnes,* sagt er hier, *s'amusaient à jouer dans un château de petites comédies qui tenaient de ces farces qu'on appelle parades: on en fit une en l'année 1732, dont le principal personnage était le fils d'un négociateur de Bordeaux etc.* Voltaire gibt hier eine Skizze von dem Inhalte dieser 'Farce', welche offenbar mit den *Originaux* identisch ist. Er fährt dann fort: *Une actrice de Paris, fille de beaucoup d'esprit, nommée mademoiselle Quinault, ayant vu cette farce, conçut qu'on en pourrait faire une comédie très intéressante, et d'un genre tout nouveau pour les Français, en exposant sur le théâtre le contraste d'un jeune homme qui croirait en effet que c'est un ridicule d'aimer sa femme, et une épouse respectable, qui forcerait enfin son mari à l'aimer publiquement. Elle pressa l'auteur d'en faire une pièce régulière, noblement écrite, mais ayant été refusée, elle demanda permission de donner ce sujet à M. de la Chaussée ... Ce fut ce qui valut au public le 'Préjugé à la mode'.*

Ehe ich auf das *Préjugé* näher eingehe, sei mir eine Zwischenbemerkung gestattet. Die Aufführung im Jahre 1732, von der Voltaire oben spricht, fand wahrscheinlich bei Mme de Fontaine-Martel statt (cf. Bengesco, *Bibliographie,* I, 12). Soviel steht fest, dass das Stück zum Repertoir von Cirey gehörte, wo während des Aufenthaltes von Voltaire mehrere von dessen Komödien gegeben wurden, an deren Aufführung sich der Verfasser selbst und Mme du Châtelet sehr eifrig beteiligten. Im Jahre 1747 wurden die *Originaux* zu Sceaux aufgeführt, auf dem Schlosse der Herzogin du Maine, einer bekannten Gönnerin Voltaire's.

Was den Titel des Stückes betrifft, um dies noch beiläufig zu erwähnen, so heisst es in zweien der vorhandenen drei Manuskripte *les Originaux,* das dritte ist *Monsieur du Cap-Vert* betitelt. In Cirey aber nannte man das Stück, (namentlich auch in den Briefen der Marquise du Châtelet und der Gäste) *le Comte de Boursoufle* oder kurzweg *Boursoufle.* Diesen Titel teilte das Stück mit dem folgenden Lustspiele Voltaire's, *l'Échange,* und zur Unterscheidung wurden die *Originaux le grand Boursoufle* oder *Boursoufle l'aîné* und *l'Échange le petit Boursoufle* genannt. Ich habe dies erwähnt, weil dieser zwei Stücke bezeichnende Name zu mannigfacher Verwirrung Anlass gegeben hat; noch bei Beuchot herrscht hierüber nicht völlige Klarheit.

Um nun ein Wort von dem *Préjugé à la mode* des la Chaussée zu sagen, so ist mir dieses Werk in den *Œuvres de theatre* (sic) *de monsieur Nivelle de la Chaussée.* Amsterdam 1759, 2 tomes, zugänglich gewesen. Es findet sich in dieser Ausgabe im zweiten Bande S. 87—170.

Der untreue Gatte heisst in diesem Stücke d'Urval, die Gattin Constance. Auch d'Urval ist von jenem lächerlichen Vorurteile befangen,

Kehren wir zu unserem Stücke zurück! Die verschleierte Fremde beklagt sich dem Grafen gegenüber über ihren Gatten,

---

dass es einem Kavalier schlecht anstehe, die Liebe zu seiner Gattin vor den Augen der Welt zu zeigen. In Wahrheit liebt er Constance mit derselben Innigkeit wie vor der Hochzeit (s. vor allem die hübsche Szene II, 2, *l. c.* 113—116). Hierin unterscheidet sich d'Urval von Loveless und dem Grafen bei Voltaire, denen ihre Frauen auch innerlich nicht sehr nahe stehen. Durch diesen Zusatz wird selbstredend der Konflikt bei la Chaussée viel tiefer und interessanter. So hört denn d'Urval nicht auf, seine Gattin im geheimen mit kostbaren Geschenken zu überhäufen, ohne dass diese ahnt, von welcher Seite sie kommen; ja, er geht sogar mit dem Plane um, sich von der Welt gänzlich zurückzuziehen und nur für Constance zu leben. In der Öffentlichkeit aber fährt er fort, seine Gattin völlig zu vernachlässigen, namentlich aus Furcht vor den Modevertretern, den Marquis Damis und Clitandre. Indessen versucht sein Vertrauter, der ehrenwerte Damon, den d'Urval zur Pflicht zurückzuführen. Damon ist von inniger Neigung zu Sophie erfasst, Constancens Freundin; aber das durch d'Urval's schlechtes Beispiel verstärkte Vorurteil Sophiens gegen den Wankelmut der Männer hat Sophie veranlasst, ihre Hand von einer Versöhnung d'Urval's und Constancens abhängig zu machen, deren Schicksal zu teilen Sophie allzusehr fürchtet. Schliesslich wird durch das Benehmen des Marquis in d'Urval ein Verdacht gegen die Treue seiner Gattin erweckt, der sich aber bald als grundlos erweist. Gerührt von der Liebe und Hochherzigkeit Constancens, will der Gatte ihre Verzeihung erbitten. Es ist die Versöhnungsszene, von der Beuchot in seiner Vorrede zu den *Originaux* spricht. Aber diese Szene ist nach Anlage und Ausführung von jener in den *Originaux* wesentlich verschieden. Bei Voltaire sucht die Gattin die Liebe ihres Gatten wiederzugewinnen, was ihr durch ihre Hochherzigkeit auch gelingt. Bei la Chaussee ist es umgekehrt der Gatte, der zu seiner Frau zurückkehrt, bereits innerlich wieder der ihrige, und der nun noch die Verzeihung der Gekränkten erbittet: beide bedienen sich freilich eines und desselben äusserlichen Kunstgriffs; sie machen sich zuerst unkenntlich.

Andererseits ist die moralisierende Tendenz in beiden Werken ganz dieselbe, und die „Moral", welche la Chaussée in der Weise damaliger Zeit einer der Nebenpersonen am Schlusse in den Mund legt:

Lorsqu'une femme plaît, quoiqu'elle soit la nôtre,
Je crois qu'on peut l'aimer, même encore mieux qu'une autre,
(V, 6, *l. c.* S. 170.),

diese „Moral" könnte man auch ganz getrost als Motto für die *Originaux* verwenden. Hier zeigt sich die erste Berührung zwischen der Voltaire'schen Komödie und der *comédie larmoyante.*

Andererseits erhellt aus der Analyse des la Chaussée'schen Stückes, dass es, von der gemeinsamen Tendenz abgesehen, mit den *Originaux* offengestanden recht wenig gemein hat. Deshalb kann man sich mit Grund fragen, ob die Angabe Voltaire's auf Wahrheit beruht, dass die *Originaux* dem la Chaussée die Idee zu seinem Stücke gegeben. Um so mehr, als Voltaire in derartigen Angaben nicht immer der gewissenhafteste gewesen ist. Desnoiresterres in seinem Buche *la Comédie satirique au XVIIIe siècle* S. 73—74 lenkt unsere Aufmerk-

der sie missachte und vernachlässige. Der Graf versichert sie seines Mitleides, nennt den unbekannten Gemahl seiner Schönen

---

samkeit auf gewisse historische Verhältnisse, die nach seiner Ansicht die Veranlassung zu dem *Préjugé* gewesen sind. Es sind besonders zwei wichtige Dokumente, die er für sich anführt. Das eine ist aus den *Mémoires du duc de Luynes* (t. X, p. 403—404) entnommen. Es lautet: *M. de Richelieu d'aujourd'hui, qui étoit le héros de son temps pour la galanterie, est en quelque manière le premier qui ait donné occasion à cette comédie* (scil. *le Préjugé*). *Sa première femme n'étoit rien moins que jolie; elle l'aimoit, mais il ne pouvoit la souffrir, et de là il s'étoit établi parmi la jeunesse brillante que c'étoit un ridicule d'aimer sa femme. M. de Melun pensoit différemment que M. de Richelieu; il avoit une femme qui avoit une figure agréable et à qui il étoit attaché; mais, prévenu par l'opinion publique, il ne vouloit pas se donner le ridicule de paroître l'aimer, ni que l'on sût qu'il vivoit avec elle; ainsi il ne la voyoit qu'en bonne fortune etc.* Das andere der bei Desnoiresterres wiedergegebenen Dokumente ist entnommen den *Lettres du commissaire Dubuisson au marquis de Caumont, publiées par M. A. Rouxel,* Paris 1882 (*ib.* S. 26). In diesem steht nur der Name des Herzogs von Pequigny statt des Herrn de Melun; sonst ist es ganz dieselbe Geschichte.

Es ist sehr wohl möglich, dass der als Roué bekannte Herzog von Richelieu in dem eben angedeuteten Sinne die Veranlassung zum *Préjugé* gewesen ist. Jedenfalls lagen dem Stücke, vielleicht neben der Anregung durch Voltaire bezw. die Quinault, historisch wirkliche Verhältnisse zu Grunde; war doch das im *Préjugé* bekämpfte Vorurteil damals thatsächlich weit verbreitet, auch in England, wie aus der oben zitierten Cibberstelle hervorgeht! Gerade das Stück des la Chaussée hat nach La Harpe's Aussage (*Cours* 11, 387) wesentlich beigetragen, dem überhandnehmenden Unfug zu steuern (s. Joh. Uthoff, *Nivelle de la Chaussée's Leben und Werke = Franz. Stud.* IV, 1).

Sei dem, wie ihm wolle, woher hat Voltaire den Plan zu seiner Farce genommen? Teilweise unleugbar von Cibber. Andererseits gibt es auch noch eine französische Komödie, welcher Voltaire's Stück in der Fabel etwas ähnelt. Es ist das der *Philosophe marié* des Destouches (*Œuvres de monsieur Destouches.* 10 Tomes, la Haye 1754; t. V, S. 119—228). In beiden Stücken findet sich ein Gatte, der die Neigung zu seiner Gattin verheimlichen zu müssen glaubt, und eine respektable Gattin, die den Mann durch ihr Benehmen zwingt, auch öffentlich diese Liebe anzuerkennen. Der Philosoph Ariste verheimlicht sogar seine Ehe. Hierzu wird er einerseits ebenfalls von einem lächerlichen Vorurteile veranlasst: er schämt sich, seine Heirat zu bekennen, weil er früher die Ehe theoretisch verurteilt hat. Andererseits aber hat er für seine Handlungsweise auch einen sehr haltbaren Grund: die Furcht, dass ihn sein alter geiziger Onkel Géronte enterben möchte, wenn er von der Heirat des Philosophen mit der reizenden, liebenswürdigen und wohlerzogenen, aber armen Mélite erfährt. In mancher Hinsicht ähnelt der *Philosophe marié* auch einer anderen der Voltaire'schen Komödien, der *Femme qui a raison.* (Man wolle besonders mit diesem Stücke die zweite und dritte Szene des vierten Aktes, *Œuvres de Destouches* V, S. 191—200 vergleichen, sowie die siebente des fünften Aktes, *ib.* S. 218—220). Über den *Philosophe marié* bitte ich ferner La Harpe, *Cours* 11, 302—304 und Desnoiresterres, *Comédie satirique* S. 38—39 zu vergleichen.

einen brutalen Menschen, einen Henker und was dergleichen Schmeichelnamen mehr sind, und schwört hoch und teuer, seine Wohlthäterin bis an das Ende seiner Tage zu lieben. Aber diese verlangt noch etwas mehr: *Promettez-moi d'être un peu plus rangé dans vos affaires, et d'ajouter le mérite solide d'un homme sage et modeste aux agréments extérieurs que vous avez.*

Da haben wir die bürgerliche Moral der „weinerlichen Komödie". Versteht sich, dass man Lichter bringt, der Graf seine Gemahlin erkennt, eine feierliche Versöhnung erfolgt u. s. w.

Weit weniger Interesse bietet die Auflösung der Nebenintrigue des Stückes (siehe die 11. und 12. Szene des III. Aktes, éd. Beuchot 2, 521—526). Als *deus ex machina* erscheint eine Mme Rafle, Exgouvernante des Grafen und des Chevaliers, die sich als die Söhne des Ehepaares Du Cap-Vert entpuppen. Alles endet vergnügt: der Präsident schwört seiner Astrologie, die Präsidentin der Medizin ab, Fanchon heiratet den Pseudochevalier.[1])

Wirft man noch einen Blick auf dieses Stück in seiner Gesamterscheinung, so kann man sich dasselbe als eine Farce, als die es ja Voltaire selbst bezeichnet, recht wohl gefallen lassen und sogar finden, dass manche Charaktere keck und klar gezeichnet, verschiedene Situationen recht komisch und gut erfunden sind. Als eine Komödie im höheren Sinne jedoch wäre das Stück freilich mehr als mittelmässig. Die lehrhaft weinerliche Geschichte des Grafen und seiner Gattin und hierein verflochten das verdrehte Ehepaar Bodin und die mehr als abenteuerliche Familie Du Cap-Vert, deren Geschichte von Unwahrscheinlichkeiten strotzt; dazu der nächtliche Streifzug des Chevaliers in den Bodin'schen Garten, seine Einführung ins Haus, der alte Rheder als Rival seines Sohnes, die als *deus ex machina* erscheinende Mama Du Cap-Vert und die Exgouvernante — das alles ist ein ziemlich abgeschmacktes Quodlibet — und die *Comédie-Française* hat nicht

---

Hier wäre vielleicht noch zu bemerken, dass auch Fagan eine Komödie unter dem Titel *les Originaux* verfasst hat, von der mir jedoch weiter nichts als der Name bekannt ist (vgl. La Harpe, *Cours*, 11, 350).

[1]) Wir haben hier also einen falschen Grafen und einen ebensolchen Chevalier, wie wir einen falschen Marquis im *Spieler* des Regnard haben (*Œuvres de Regnard*, Paris (Didot) 1808, t. I, S. 81 ff.), der von seiner Base, der Hökerin Madame la Ressource, „entmarquisiert" wird. Dessen Original wieder ist der Pseudomarquis in der *Koketten Mutter* von Quinault. Eine ähnliche Persönlichkeit ist Dick Amlet in Vanbrugh's *The Confederacy*, s. Ausg. von Leigh Hunt S. 414 u. ff.). Voltaire hat bei jedem dieser Dichter gelegentliche Anleihen gemacht, bei Quinault, Regnard und Vanbrugh.

viel daran verloren, wenn die *Originaux* nicht über ihre Bretter gegangen sind.

§ 3. *L'Échange (Die Verwechselung)* oder *Quand est-ce qu'on me marie? (Wann werde ich heiraten?)* 1734.

Œuvres, éd. Beuchot 4, 1—62.

Wenn Voltaire in den *Originaux* zum ersten Male die Richtung der moralisierenden Komödie einschlug,[1]) so ist es eines der witzfunkelnden, aber leichtsinnig frivolen Lustspiele des berühmten englischen Dichters und Architekten Vanbrugh, das er in *l'Echange* nachahmte.

„Diese Komödie," sagt Decroix (siehe das *Avertissement* in Beuchot's Ausgabe 4, S. 3—5), „wurde unter dem Namen *le Comte de Boursoufle* in Cirey bei der Marquise du Châtelet aufgeführt." Der französische Gœthe hat sich zu seiner Frau von Stein zurückgezogen. Wie in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts am Weimarer Hofe, so ward auch auf dem Schlosse zu Cirey allerhand Mummenschanz getrieben, und manch kleines Voltaire-Stück, den Gœthe'schen Gelegenheitsdichtungen der Weimarer Zeit vergleichbar, diente der Erheiterung.

Wenn es nun sicher ist, dass Voltaire dieses Lustspiel in Cirey aufführen liess, so ist es weniger verbürgt, dass dies im Jahre 1734 geschah, eine Jahreszahl, die freilich alle Herausgeber und Biographen einstimmig angeben. Dass das Stück in diesem Jahre verfasst worden ist, wird allerdings sehr wahrscheinlich, wenn man die Erwähnung der Einnahme von Philippsburg berücksichtigt, die in diesem Jahre stattfand. Dagegen spricht Voltaire von einer Aufführung in Cirey erst im Jahre 1736. Bengesco (*Bibliographie* I, 22) vermutet, dass hier (Briefe vom 22. Januar und 10. März an Thieriot, *Œuvres compl.*, éd. Hach., 32, p. 360 und 379) von *l'Échange* die Rede sei. So viel steht fest, dass das Stück im Jahre 1747 auf dem Schlosse zu Anet aufgeführt wurde, gelegentlich eines Besuches, den Voltaire und die du Châtelet der Herzogin du Maine abstatteten (vgl. Bengesco, *l. c.* I, 22; Desnoiresterres III [*Voltaire à la cour*], 129—130). Bei dieser Gelegenheit verfasste Voltaire einen Prolog, den die Herausgeber vor Beuchot vor die *Prude* gestellt hatten (siehe *Œuvres de Voltaire*, éd. Beuchot 5, 354). Die Marquise

[1]) Voltaire's damalige Ansichten über den moralisierenden Charakter der Komödie gehen auch aus einer gleichzeitigen Briefstelle hervor (*Œuvres compl.*, éd. Hach., 31, 195, Brief vom 20. Juni 1733), wo es heisst: *Je regarde la tragédie et la comédie comme des leçons de vertu, de raison, et de bienséance.*

du Châtelet zeichnete sich in der Rolle des Fräulein de la Cochonnière aus.

Am 26. Januar 1761 erschien unser Stück zu Paris in der *Comédie-Italienne* unter dem Titel *Quand est-ce qu'on me marie?* In demselben Jahre führte man es auf dem Hoftheater zu Wien auf.

Damals erhielt das Stück den Titel *l'Échange*, während *Quand est-ce qu'on me marie?* Nebentitel wurde. Man schnitt die Komödie auf 2 Akte zu; die Lösung des Knotens wurde geändert und andere Personennamen eingesetzt. Seit dieser Zeit hiess der comte de Boursoufle: comte de Fatenville, der Baron de la Cochonnière: Baron de la Canardière, Thérèse: Gotton, Maraudin: Brigaudin (Beuchot schreibt Trigaudin), Pasquin: Merlin, Mme Barbe: Mme Michelle u. s. w.

Decroix glaubt, dass diese Änderungen vorgenommen seien, um die Gedanken von dem alten Comte de Boursoufle und seinem Autor fernzuhalten.[1])

Im übrigen scheint Voltaire das Manuskript von *l'Échange* gerade so wie das der *Originaux* nachher aus den Augen verloren zu haben; deshalb blieben die Stücke dem späteren Publikum lange unbekannt und fehlen in allen der Beuchot's vorausgehenden Ausgaben. Erst dieser hat sie wieder zum Abdruck bringen können (siehe *Œuvres de Voltaire*, éd. Beuchot, 4, 3).

Voltaire hat, wie schon oben bemerkt, den Stoff zu seinem Stücke dem *Relapse* Vanbrugh's entlehnt.[2]) Das Stück des Engländers hatte er zweifellos während des Londoner Exils kennen gelernt. Er selbst gedenkt des Vanbrugh, wenn auch nur ganz kurz, in seinem Artikel *Sur la Comédie anglaise* (*Lettres philosophiques*, *Œuvres*, éd. Palissot 29, 157—158): *Un chevalier van Brugh a fait des comédies encore plus plaisantes, mais moins ingénieuses* (*scil.* als diejenigen Wycherley's). Auch nennt er ebenda (S. 158) die Stücke Vanbrugh's „sehr lustig" (*les plus gaies*).

Vanbrugh schrieb sein Stück, wie schon oben angemerkt, als Fortsetzung zu Cibber's *Love's Last Shift*, dessen spiessbürgerliche Moral es in gewisser Weise persiflierte (s. Leigh Hunt,

[1]) Der Name Voltaire's wurde hier wie bei so vielen anderen Gelegenheiten nur gemunkelt; öffentlich hat er sich zu dem Stücke nie bekannt.

[2]) Die Benutzung des Vanbrugh'schen *Relaspe* für Voltaire's *l'Échange* wurde bereits früher behandelt von Ph. Chasles, *Études contemporaines*, Paris, Amyot, 1867, S. 357: *D'une comédie de Voltaire qui n'est pas de Voltaire*, und von G. Servois in einem Artikel der *Correspondance littéraire*, No. vom 25. Febr. 1862, S. 103—109.

The Dramatic Works of Wycherley etc., Biographical and Critical Notes, p. XVI).[1])

Indessen war das Stück nach englischer Sitte sehr reich an Handlung; es hatte zwei selbständig nebeneinander herlaufende Intriguen, die wenige, fast gar keine Berührungspunkte mit einander hatten. Das hätte den Traditionen der französischen Bühne allzusehr widersprochen. Voltaire liess also die Haupthandlung, den Rückfall des Loveless und die von Mr. Worthy und der koketten Wittwe Berinthia gegen Amanda's Tugend gesponnene Intrigue einfach fort und bearbeitete einzig die Episode des Lord Foppington, der von seinem jüngeren Bruder um eine reiche Heirat geprellt wird.

Wie Voltaire dem englischen Dichter seine sämtlichen Personen entnommen, wie er deren Namen umbildete u. s. w., zeigt am besten die nachfolgende Übersicht:

Vanbrugh.		Voltaire.
Sir Novelty Fashion, newly created Lord Foppington	=	Le comte de Fatenville.
Tom Fashion, his Brother	=	Le chevalier, frère du comte.
Sir Tunbelly Clumsey, a Country Gentleman	=	Le baron de la Canardière.
Sir John Friendly, his Neighbour	=	Le bailli.
Coupler, a Match-Maker	=	Trigaudin, intrigant.
Bull, Chaplain to Sir Tunbelly Clumsey	=	vacat.
Lory, Servant to Tom Fashion	=	Merlin, valet du chevalier.
Miss Hoyden, a great Fortune, daughter to Sir Tunbelly	=	Gotton, fille du baron.
Nurse, her Governante	=	Madame Michelle, gouvernante de Gotton.

Wir treffen in *l'Échange* einen Chevalier, der seine Habe vergeudet hat und in Not geraten ist. In ziemlich derangierten Verhältnissen erscheint er auf der Bühne, doch hat ihn sein Galgenhumor noch nicht verlassen, wie die schlechten Spässe zeigen, die er mit seinem Diener Merlin macht. Da begegnet ihnen ein alter Bekannter, Trigaudin, ein Mann der alle möglichen mehr oder minder unsauberen Geschäfte betreibt. Der erzählt ihnen, dass er dem älteren Bruder des Chevaliers, dem reichen Erbgrafen de Fatenville, eine gute Partie verschafft habe, das Töchterlein eines alten wunderlichen Landbarons. Wohl mag der Chevalier fragen, warum er nicht an den armen Teufel von jüngerem Bruder gedacht habe. Man wolle beachten,

[1]) Vanbrugh's *Relapse* wurde zuerst im Jahre 1697 auf dem Drury-Lane-Theater aufgeführt (s. James Orchard Halliwell, *A Dictionary of Old English Plays*. London 1860, S. 208). Zur Zeit von Voltaire's Aufenthalt in London war es dort noch sehr beliebt.



dass sich diese Szene bei dem Schlosse des alten Landedelmannes abspielt. Und schon kommt der Graf de Fatenville (I, 3, *Œuvres*, éd. Beuchot, 4, 19 u. ff.): ein vollendeter Geck und keine üble Kopie des berühmten Lord Foppington. Er, der bedacht ist, jedes Stäubchen von seinem Reiseanzuge zu blasen, hat natürlich keine Zeit für den jüngeren Bruder. Diese Szene (I, 3) ist der bekannten Boudoirszene im *Relapse* (I, 3) nachgebildet, die Voltaire schon in den *Originaux* benutzt hatte. Man darf sagen, dass Voltaire ganze Partien fast *verbo tenus* übersetzt habe. So giebt Lory seinem Herrn einen guten Rat mit den Worten: *Say nothing to him, apply yourself to his favourites, speak to his periwig, his cravat, his feather, his snuff box etc. (The Relapse*, I, 2, Leigh Hunt S. 304), und Merlin giebt denselben guten Rat mit denselben Worten: *Eh! pourquoi vous adressez-vous à lui, à sa personne? que ne parlez-vous à sa perruque, à sa broderie, à son équipage? (L'Échange* I, 3, éd. Beuchot, S. 20).

Aber der Junker verachtet den wohlgemeinten Ratschlag und versucht es, des älteren Bruders Herz zu rühren. Dieser, Besitzer eines ungeheuren Vermögens, hat dieselbe lächerliche Entschuldigung in der französischen Nachbildung wie im englischen Originale: *Taxes are so great, repairs so exorbitant, tenants such rogues and periwigs so dear (Rel.* III, 1, Leigh Hunt S. 314) = *Vous ne savez pas combien un seigneur a de peine à vivre à Paris, combien coûte un berlingot, cela est incroyable (L'Échange* I, 4, Beuchot S. 22). Dem jüngeren Bruder reisst endlich die Geduld, und er bietet dem andern ein Duell an. Er erhält die spöttische Antwort: *Your paverty*[1]) *makes your life so burdensome to you, you would provoke me to a quarrel, in hopes either to slip through my lungs into my estate, or to get yourself run through the guts, to put an end to your pain. But I will disappoint you in both your designs . . . far, with the temper of a philasapher and the discretion of a statesman — I will go to the play with my sword in my scabbard (Rel.* III, 1, Leigh Hunt S. 314). Auch der Graf de Fatenville ist Anhänger dieser friedliebenden Logik: *Je vois ton petit dessein; tu voudrais par quelque bon coup d'épée arriver à la succession de ton frère aîné; il n'en sera rien, non, cher Chonchon, et je vais monter dans ma chaise avec le calme d'un courtisan et la constance d'un philosophe (L'Échange* I, 4, Beuchot 4, 23).

Von seinem Bruder zurückgewiesen, geht der Junker auf einen Vorschlag des Intriganten (Trigaudin - Coupler) ein.[2])

---

[1]) Der Lord spricht in dem affektierten Jargon der *beaux*.

[2]) Servois hat sich geirrt, wenn er in seinem Artikel *l. c.* S. 106

Dieser fürchtet bei dem Geize des Erbgrafen für den ausbedungenen Lohn und erbietet sich, dem jüngeren Bruder die reiche Braut zu verschaffen. Anfangs hat dieser Skrupel, die der Intrigant rasch verscheucht. Hier ist übrigens ein Unterschied zwischen beiden Stücken. Bei Vanbrugh macht Tom Fashion noch einen Ansturm auf das Herz Lord Foppington's (III, 1); erst als er zum zweiten Male zurückgewiesen, geht er auf Coupler's Vorschlag ein. Voltaire war durch die drei Einheiten gezwungen zu kürzen.

Der Intrigant verfällt auf den Plan, den jüngeren Bruder statt des älteren in die Familie des Landbarons einzuführen, was um so leichter erscheint, als noch niemand aus derselben den zukünftigen Schwiegersohn des Barons gesehen hat. Man geht zum Schlosse; wohlverstanden, der Graf ist noch nicht dort, sondern hat es vorgezogen, erst einer Schönheit in der Nachbarschaft einen Besuch abzustatten, bevor er den gefahrvollen Pfad ins Ehejoch beschreitet. Man begibt sich also auf das Schloss, der Intrigant begleitet den Chevalier, eine entschiedene Verbesserung Voltaire's gegen Vanbrugh.

Der Baron de la Canardière — ganz wie Sir Tunbelly Clumsey — ist ein Landedelmann von wahrhaft antediluvianischen Sitten, der sein Schloss gegen Räuber und Wegelagerer gewaltig verbarrikadiert hält. Bei der Annäherung der Fremden erscheint er im Büffellederkoller, an der Spitze seiner Leute, welche bei Vanbrugh zum Überflusse mit Sensen und Mistgabeln bewaffnet sind. Als er von dem künftigen Schwiegersohne hört, wird er natürlich freundlicher, ja, er findet Gefallen an dem offenen Wesen des Junkers und lässt sogleich das Töchterlein holen, die sonst bei der Annäherung von Fremden stets auf dem Oberboden eingeschlossen wird.

Gotton (Gretchen), bei Vanbrugh Miss Hoyden, ist von einem alten, griesgrämigen Vater und einer launigen Gouvernante, bei Vanbrugh Amme, mit grösster Strenge erzogen worden. Dafür will sich das arme Ding in der Ehe entschädigen, und sie baut schon die kühnsten Luftschlösser für das Leben in dem Eldorado der Grossstadt. Dieser Charakter ist von Vanbrugh erfunden, und sie waren eine seiner Lieblingsschöpfungen, diese von strengen Eltern erzogenen Töchter, die nur den Tag der Hochzeit abwarten, um ein Wildfangleben anzufangen, das sie in ihrer Kind-

---

sagt: *l'honnête* dame *Coupler, entremetteuse de mariage, a changé de sexe, elle est devenue l'honnête Maraudin.* Coupler ist eine Person männlichen Geschlechtes, sowohl in der Ausgabe von Leigh Hunt als auch in der ebenfalls von mir benutzten zweibändigen von 1719, wo sich *The Relapse* I, S. 1—115 befindet.



heit nicht führen durften (man vergl. die Corinna in *The Confederacy*, einem anderen Stücke desselben Dichters, Leigh Hunt S. 414 u. ff., s. auch die Bemerkg. von Thomas B. Shaw in seiner *History of English Literature*, 2nd ed., London 1865, S. 254). Voltaire hat wieder überall treu kopiert. Die hübsche Szene zwischen Gotton und ihrer Gouvernante (II, 5, Beuchot, S. 33 u. ff.) und der amüsante Dialog (II, 5, Beuchot, S. 34), den Mahrenholtz (I, 132) hervorhebt, sind bis ins Detail dem Vanbrugh entnommen (vergl. *The Relapse* III, 4, S. 318 (Leigh Hunt) und IV, 1, S. 319 (L. H.). Allerdings hat Voltaire hier, wie überall, wenn er von den Engländern entlehnte, die Rohheit der englischen Sitten gemildert. Solche Stellen, wie die, wo Miss Hoyden erzählt, sie habe einmal, weil sie ohne Erlaubnis ihr feines Spitzenhemde angezogen, solche Schläge bekommen, dass das Blut zu den Fersen heruntergelaufen sei, durfte Voltaire weder den Parisern noch den Damen zu Cirey vortragen.

Gotton ist natürlich überglücklich über ihren Zukünftigen, mit dem sie sich sehr schnell befreundet. Doch bald bricht ein Sturm über dem Haupte des glücklichen Freiers los. Der ältere Bruder langt vor dem Schlosse an, um dem Schwiegerpapa seine Aufwartung zu machen; er erscheint mit seinen Leuten: alles in grosser Livrée u. s. w. Aber der Baron empfängt ihn sehr unwirsch; man packt ihn beim Kragen, schleppt ihn aufs Schloss, der glückliche Bräutigam desavouiert seinen Bruder, und der Baron lässt den vermeintlichen Betrüger in den Hundestall sperren. (*L'Échange* II, 8—10, Beuchot, S. 42—48, entsprechend *Relapse* IV, 5 und 6.) Man vergleiche die folgenden Einzelheiten:

Miss Hoyden (nähert sich dem geknebelten Lord Foppington): *Is this he that would have run away with me? Fo! how he stinks of sweets! Pray, father, let him be dragged through the horse-pond.*

Lord Foppington (bei Seite): *This must be my wife by her natural aversion to her husband.*

(*Rel.* IV, 6, S. 324 L. H.)

Gotton (kommt aus dem Schlosse und nähert sich dem Grafen): *Que je voie donc comment sont faits ceux qui veulent m'enlever. Ah! fi! il m'empuantit d'odeur; j'en aurai mal à la tête pendant quinze jours. Ah! le vilain homme!*

Le comte: *Beau-père, au goût que cette jeune personne-là me témoigne, il y a apparence que c'est ma femme.*

(*L'Échange* II, 8, Beuchot, S. 45.)

In den Änderungen, die Voltaire hier gegen Vanbrugh angebracht, will Servois den Stempel des Voltaire'schen Genius

erkennen; ich halte das doch für etwas weit hergeholt, will aber gern zugeben, dass sich Gotton etwas anständiger und gewählter ausdrückt als ihre englische Cousine.

Inzwischen fällt dem unglücklichen Lord ein guter Freund ein, auf den er sich berufen kann. Dieser wird dann herbeigeholt und rekognosziert den Verkannten. (*Relapse* IV, 6, 325 bis 326, L. H.) Bei Voltaire ist es der Amtmann, der ihn bei der Vernehmung erkennt (*L'Échange* III, 5, p. 56 u. ff.).

Lösung und Schluss sind nun aber bei Vanbrugh und Voltaire erheblich verschieden. Im *Relapse* hat Tom Fashion, um sich für alle Fälle zu sichern, Miss Hoyden, noch vor Ankunft seines Bruders, heimlich geheiratet. Hierzu haben die Amme und der Schlosskaplan hilfreiche Hand geboten. Als Lord Foppington identifiziert wird, hat sich Tom bereits heimlich davongemacht, da er seine Sache verloren sieht, und Miss Hoyden ist gleich bereit, auch dem zweiten Bewerber ihre Hand zu geben. Man unterzeichnet denn auch den Kontrakt und begibt sich nach London, um die Hochzeit zu feiern.. Dort bemächtigt sich Tom Fashion mit Coupler's Hilfe des Kaplans und der Amme, die sie durch grosse Versprechungen noch einmal auf ihre Seite ziehen; die Amme ihrerseits gewinnt Miss Hoyden, welcher der alberne Lord schon zuwider geworden ist. Die Verbündeten begeben sich zu der Traufeierlichkeit, die eben beginnnen soll, als Kaplan und Amme ihr Geständnis ablegen. Der alte Sir Tunbelly muss sich ins Unvermeidliche fügen.

Diese Lösung passte Voltaire nicht recht wegen der französischen Bühnenkonvenienz; zudem wäre die Einheit der Zeit und des Ortes gestört worden. Daher änderte er in folgender Weise: Der Chevalier ist bei der Erkennungsszene zugegen; auch Gotton ist sofort bereit, statt seiner den Grafen zu nehmen; aber der Kontrakt ist nun einmal unterzeichnet; der Chevalier hat durch sein frankes, freies Wesen das Herz des alten Barons gewonnen, deshalb wird ihm verziehen und alles bleibt beim Alten.[1])

Das ist das Stück in Beuchot's Ausgabe. Indessen hat der Herausgeber in seinen „Noten und Varianten" (*Œuvres* 2, 60—62) auch jene oben erwähnte andere Lösung mitgeteilt.

---

[1]) Der Kaplan erscheint bei Voltaire ebenso wenig auf der Bühne wie in einer Bearbeitung des Vanbrugh'schen Stückes, welche der bekannte englische Dramatiker Sheridan geliefert hat unter dem Titel *A Trip to Scarborough (The Works of the Late Right Honourable Richard Brinsley Sheridan, ed. by Thomas Moore*, London 1821, vol. I, p. 295—398), ein Stück, welches im übrigen sich nicht wesentlich von dem Originale entfernt.



In dieser ist der Versuch gemacht, die Gestalt des Chevaliers zu vertiefen und zu verinnerlichen. Er selbst empfindet Gewissensbisse über das Unedle seines Betruges, gibt den Kontrakt zurück und will auf die Braut verzichten. Das gefällt dem alten Eisbären von Baron so, dass er ihm gerührt verzeiht und die Hand der Tochter gewährt.

Was den ästhetischen Wert des Voltaire'schen Stückes anlangt, so teilt dasselbe zunächst die Mängel des Vanbrugh'schen — im allgemeinen wenigstens —, natürlich aber nur so weit sie sich auf die Foppington-Episode beziehen. In betreff derselben verweise ich auf Jeremy Collier's bekanntes Buch: *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage*, London 1698, wo S. 209—232 Vanbrugh's *Relapse* abgehandelt wird. Den frivolen Grundton, den Collier so herb tadelt, hat Voltaire's Stück nicht ganz vermieden, obwohl es einzelne Rohheiten des Originals abgestreift hat; die Unwahrscheinlichkeiten, soweit sie Sir Tunbelly — de la Canardière — und dessen Verhältnisse betreffen, treten durch die drei Einheiten noch schärfer hervor. Dabei ist Voltaire's Stück nicht nur eine Kopie, sondern auch eine im ganzen recht flüchtige Kopie, und von den witzfunkelnden Pointen Vanbrugh's dürfen wir sagen, was Voltaire von den Dialogen Wycherley's sagte, den er in einem anderen Stücke nachahmte: *C'est une sorte d'esprit qui s'évapore dès qu'il passe chez l'étranger.*

Kap. II.

Voltaire's Komödie von 1736—1760.
(Hauptsächlichste Beschäftigung mit der rührenden Komödie.)

§ 1. *L'Enfant prodigue (Der verlorene Sohn)* 1736.

Œuvres, éd. Palissot 3, 305—324, *Œuvres*, éd. Beuchot 4, 231—336.

Der *Enfant prodigue*, die erste bedeutendere Leistung Voltaire's auf dem Gebiete der komischen Dichtung, wurde im Jahre 1736 geschrieben[1]) und wahrscheinlich ebenfalls zuerst auf dem Schlosse von Cirey aufgeführt. Er blieb ein Lieblings-

[1]) Man kann noch genauer sagen: im Frühjahre 1736, da laut Brief an Mlle Quinault vom 16. März (*Œuvres compl.*, éd. Hach. 32, 383) das Stück fertig war. Die Briefe vom 22. Januar und 10. März dagegen, die man bisher immer auf den *Enfant prodigue* bezogen hatte, beziehen sich nach Bengesco's (I, 22) sehr wahrscheinlich klingender Annahme auf den *Échange*, da von Aufführungen eines Stückes die Rede ist, welches als *une très mauvaise comédie* und *une farce indigne du public* bezeichnet wird, was doch auf den *Enfant prodigue* gar nicht passt.



stück des kleinen Schlossrepertoirs (Desnoiresterres, t. II *[Voltaire à Cirey]*, S. 241 weiss uns von zahlreichen Aufführungen des *Enfant prodigue* zu erzählen).

Voltaire ist offen zu den Dichtern des rührenden oder weinerlichen Lustspiels übergetreten. Da seine Schöpfungen in diesem Genre die bedeutendsten Leistungen des Dichters auf dem Gebiete der Komödie überhaupt sind, so habe ich dies auch bei der Disposition dieser Untersuchung berücksichtigt; es sind ihrer drei, und sie alle fallen zwischen 1736—1760, Grund genug, diese Zeit als eine besondere Periode, und zwar die bedeutsamste, Voltaire'scher Lustspieldichtung anzusetzen.

Wir haben schon oben gesehen, wie der Impuls zu dem moralisierenden und rührenden Lustspiel von jenseits des Kanals nach Frankreich gekommen war. Dort fasste diese Richtung bald feste Wurzel, wie die zahlreichen Namen ihrer Vertreter beweisen. Denn abgesehen von Voltaire haben wir rührende Lustspiele von Destouches *(Le Philosophe marié* u. a.), la Chaussée, dem Hauptvertreter der Richtung *(le Préjugé à la mode, Mélanide, la Gouvernante, Paméla* u. s. w.), Frau von Graffigny, der bekannten Verfasserin der *Vie privée de Voltaire et de Mme du Châtelet (Cénie* u. a.), de Boissy *(Paméla)*, Mercier, Fagan u. a.[1]) Schon in den Stücken des Marivaux sind Rührszenen in den Rahmen des Lustspiels mit eingewebt worden. Destouches indessen war der erste in Frankreich, der gemäss den in England empfangenen Anregungen (auch er lebte mehrere Jahre in London) seinen Stücken eine entschieden moralische Wendung gab. Er will „die Sitten bessern, indem er das Lächerliche blossstellt.“ (Vorrede zum *Glorieux.)* Noch einen Schritt weiter geht dann Nivelle de la Chaussée; auch er will *‚instruire en amusant.‘* Aber nach seiner Interpretation ist *amuser* = *toucher* („rühren“). Er will nicht mehr wie Destouches bessern, indem er Laster und Thorheiten lächerlich macht, nein, sondern indem er seinen Zuhörern eine rührende Handlung und Personen vorführt, die voll Tugend, Hingebung und Hochherzigkeit sind. Auch bei Destouches finden sich rührende Szenen, die überhaupt bei dem Charakter der moralisierenden Komödie fast unerlässlich sind, aber es gibt auch komische Szenen, ja diese sind in erheblicher Überzahl. La Chaussée dagegen geht so weit, die komischen Szenen,

---

[1]) Vgl. La Harpe, *Cours* 11, 294—403, Nisard, *Histoire de la littérature française,* Paris 1863, t. IV, Ersch und Gruber, *Enzyklopädie,* Sekt. I, Teil 48, S. 256—257, Hettner (2. Aufl.) II, 106—111, Arnd, *Geschichte der französischen Nationallitteratur,* Berlin 1856, Bd. 2, Alex. Büchner, *Französische Litteraturbilder,* Frankfurt a. M. 1858, S. 334, und andere litterargeschichtliche Werke; ferner J. Uthoff, *o. c.*



aus seinen späteren Stücken wenigstens, völlig zu verbannen. So ist die Komödie eigentlich auf den Kopf gestellt: es wird in ihr nicht mehr gelacht, sondern geweint. Man hat ein neues Genre geschaffen; das „bürgerliche Drama", wie man es genannt hat, dessen bekanntester Vertreter zu damaliger Zeit Diderot mit seinem *Fils naturel* und *Père de famille* wurde.

Um nun von diesem Extrem la Chaussée's und Diderot's auf das eigentliche *genre sérieux comique* zurückzukommen, so zwingt mich das Verhältnis Voltaire's zu dieser Gattung, hier einige Bemerkungen über dieselbe einzuschalten; Bemerkungen, die keineswegs den Anspruch erheben, erschöpfende zu sein. Man hat viel für und wider diese Form geschrieben,[1]) in welcher die meisten Stücke der *comédie larmoyante* abgefasst sind. Die Gegner tadeln vor allem die Mischung des Komischen und des Rührenden. Mögen sie immerhin; nur sollten sie sich nicht auf Lessing berufen, der das „Mischdrama", um diesen Ausdruck zu gebrauchen, keineswegs so unbedingt getadelt hat (s. *Werke*, ed. Lachmann, IV, 152, *Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele, *Einleitung*, S. LXXXIII, *ib.* CXXXII—III, S. 46, Anm. 2). Er forderte nur, dass die rührenden und die lächerlichen Situationen innerlich mit einander verbunden wären und die einen mit Notwendigkeit aus den anderen hervorgingen (s. *Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele, *Einl.*, S. CXXXII—III). Ohne Zweifel dachte Lessing bei seiner Verteidigung an die Lustspiele des von ihm so hochverehrten Shakspeare, wo sich ernste, rührende, ja tragische Situationen finden, und an die Tragödien desselben Dichters, denen komische und burleske Elemente in grosser Ausdehnung beigemischt sind. Auch Molière, können wir hinzufügen, hat Szenen, die man den „rührenden" zuzählen dürfte.

Der gewichtigste Vorwurf, der gegen das weinerliche Lustspiel erhoben worden ist, betrifft die „Moral". In dieser äusserlich moralisierenden Tendenz liege, sagt man, das Undramatische der ganzen Richtung. Gewiss solle das Drama bessern, aber nicht auf dem Wege der Reflexion, wie es hier geschieht, sondern durch Läuterung des Gemüts solle diese Besserung erzielt werden. Mit Recht findet Uthoff (*l. c.*, S. 67) diese äusserlich angehängte

---

[1]) Siehe die Abhandlung von Chassiron: *Réflexions sur le comique larmoyant, par M. de C., trésorier de France etc.*, und die von Gellert, *Pro Comœdia commovente,* beide übersetzt von Lessing in seiner *Theatr. Bibliothek (Werke,* ed. Lachmann, IV, 109—151, mit Lessing's Anmerkungen, das. 151—155; vgl. Lessing's *Hamburgische Dramaturgie, erläutert von Fr. Schröter und Rich. Thiele,* Halle 1877, S. 46, Anm. 2, p. 134—136; M. Carrière, *Das Wesen und die Formen der Poesie*, Leipzig 1854, S. 286 ff., R. v. Gottschall, *Poetik,* Breslau 1858, S. 473—474.

Moral, auf die ein ganzes Stück zugeschnitten ist, wenig reizvoll, sondern prosaisch, und bezieht sich auf Herder, der den mit allen möglichen Tugenden ausgestatteten Helden der *comédie larmoyante* mit treffendem Spotte als „den steifen oder stolzen moralischen Gliedermann“ bezeichnete.

Ein anderer Fehler, aber ein Fehler, in den weniger das französische Lustspiel, als vielmehr unsere deutschen Nachahmer, wie Gellert, Iffland, Kotzebue u. a. verfielen, war, dass diese Richtung in eine masslose Rührseligkeit ausartete und schliesslich, wie Uthoff S. 68 anmerkt, keine psychologischen, sondern nur noch physiologische Wirkungen — auf die Thränendrüse — beabsichtigte und hervorbrachte.

Ich kehre von meiner Abschweifung zurück, die ich für unerlässlich erachtete, um über Voltaire's Lustspiel ein richtiges Urteil zu gewinnen, zumal wie gesagt seine hervorragendsten Komödien dem *genre larmoyant* angehören. D. h., um mich völlig korrekt auszudrücken, der Mischgattung, welche rührende und komische Elemente verbindet. Denn das Extrem la Chaussée's, der die komischen Elemente ganz ausscheidet, hat er stets vermieden und auch, wie wir später sehen werden, theoretisch ausdrücklich verworfen. Voltaire nun leitet die Thunlichkeit einer so engen Verbindung komischer und rührender Situationen aus deren Vorkommen im täglichen Leben ab: *C'est ainsi*, sagt er, *que la vie des hommes est bigarrée; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n'est si commun qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure, le fils se moque des deux, et quelques parens prennent différemment part à la scène.* (Vorrede zum *Enfant prodigue*, *Œuvres*, éd. Palissot (3, 311—312).[1])

---

[1]) Gewiss, das ist die nächstliegende Argumentation, um die Mischung komischer und rührender Elemente, Situationen, Charaktere zu verteidigen: das ist naturgemäss, das passiert alle Tage im Leben, *ergo* ist das auf dem Theater erlaubt. Aber ist denn alles Naturgemässe auch kunstgemäss, auch ästhetisch haltbar? Hören wir daneben auch noch Lessing's Räsonnement, welches so einleuchtend ist, dass ich es ohne Kommentar hierher setze: „Die Natur umfasst das All in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit. So jedoch ist sie nur ein Schauspiel für den unendlichen Geist. Der endliche Geist, d. h. der Menschengeist, kann sie nur geniessen auf Grund seines Vermögens, abzusondern und seine Aufmerksamkeit nach Belieben auch auf den kleinsten Punkt zu konzentrieren. Dieses Vermögen üben wir in jedem Augenblicke unseres Lebens aus: wir könnten sonst gar nicht leben und würden vor Empfindungen nichts empfinden. Die Kunst aber kann und soll uns im Reiche des Schönen dieser Mühe des Absonderns überheben, sie muss den Gegenstand so lauter und bündig gewähren, so abgesondert von allem Störenden, wie es der Empfindung, welche jener



Von diesem Standpunkte aus dichtete Voltaire den *Enfant prodigue*, dessen Fabel sich mit wenig Worten erzählen lässt: Der alte Euphémon hat zwei Söhne, von denen der ältere, der des Vaters Namen trägt, einen im Grunde edlen und guten, aber unendlich leichtsinnigen Charakter besitzt, während der jüngere, der Präsident Fierenfat, der sich beim Vater einzuschmeicheln gewusst hat, ein abscheulicher Heuchler ist, daneben ein aufgeblasener Geck und Geizhals, kurz ein Sammelsurium aller möglichen Untugenden repräsentiert. Indessen wurde der ältere Bruder wegen seiner leichtsinnigen Streiche von Haus und Hof gejagt, und Fierenfat hat sich ins warme Nest gesetzt. Mit dem väterlichen Erbe hat man ihm auch des Nachbarn Rondon Tochter Lise, Euphémon's ehemalige Geliebte und Erbin eines reichen Vermögens, versprochen, ohne das junge Mädchen erst lange um ihre Ansicht zu fragen. Sehr widerwillig hat sich Lise in ihr Schicksal ergeben. Da kehrt der verlorene Sohn unerkannt in des Vaters Haus zurück, wird von diesem als Diener seines Bruders engagiert, entdeckt sich der früheren Geliebten; diese wirft sich dem alten Euphémon zu Füssen und erfleht von ihm des Sohnes Verzeihung und von dem Vater Rondon die Erlaubnis, den reuigeu Sünder wieder zu Gnaden annehmen zu dürfen. Nehmen wir noch einen Diener Euphémon's hinzu, vom Schlage Merlin's, ein Kammerzöfchen der Lise und eine alte mannstolle Baronin, Mme de Croupillac, welche alle drei das ihrige beitragen, um die Liaison Fierenfat's mit Lise zu hintertreiben, so haben wir Personal und Fabel des Stückes beisammen. Die letztere entnahm Voltaire einer Farce des *Théâtre de la Foire*, die ihm die Quinault mitgeteilt hatte (vgl. Mahrenholtz I, 130). Der Marquis de Luchet hat uns den Namen des Verfassers jener Farce aufbehalten.[1]) *Le Pere du Cerceau* (ich zitiere in der Orthographie des Originals, die abenteuerlich genug ist) *en avoit fait une* (scil. *farce) sur le même sujet, et ce fût cet essai informe qui donna à M. de Voltaire l'idée de*

---

erregen soll, angemessen ist. Wenn wir nun einer wichtigen und rührenden Begebenheit beiwohnen, so würde uns vielleicht ein anderes mächtiges Ereignis, das sich plötzlich dazwischen drängt, belästigen und in unserer Empfindung stören. So ist es in der Natur; aber so darf es im Kunstwerke nicht sein. Nur wenn die zweite Begebenheit mit Allgewalt unser Interesse an sich reisst, wenn sie notwendig aus der ersteren entspringt, endlich wenn sich die eine ohne die andere nicht denken lässt, so empfinden wir sie in der Natur als gerechtfertigt und auch im Kunstwerke stört sie nicht, ja letzteres kann sich dies sogar zu Nutzen machen" (s. Lessing's *Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele, *Einl.* S. CXXXIII).

[1]) Vorausgesetzt dass seine Angabe richtig ist.

sa pièce (Luchet III, 256). Jene Posse war eine Art Parodie auf die bekannte Parabel vom verlorenen Sohne, und so hat man — in gewissem Sinne völlig richtig — gesagt, dass die biblische Geschichte vom verlorenen Sohne die Fabel des *Enfant prodigue* sei. Andererseits habe ich gefunden, dass Anklänge an die Fabel unseres Stückes sich bereits in plautinischen und terenzianischen Komödien wahrnehmen lassen (vergl. A. Wolf, *Pantheon des classischen Altertums.* Berlin 1862, S. 711—712, *ib.* 717) — versteht sich ohne die spezifisch christliche Färbung — ohne dass es mir möglich gewesen wäre, die Fabel des *Enfant prodigue* auf dieses oder jenes terenzische Stück sicher zurückzuführen.[1])

Eine Szene (III, 1), der Dialog zwischen dem ruinierten Verschwender und seinem Diener Jasmin, klingt an das schon erwähnte Stück Cibbers (I, 1) und an Vanbrugh's *Relapse* (I, 2) an.

Es ist der Mühe wert, bei diesem ersten grösseren, selbständigen Lustspiele Voltaire's die Charakterzeichnung eingehender zu studieren.

Rondon's Tochter Lise ist ein liebenswürdiges Wesen, deren Betragen um so mehr anmutet, als sie sich in dem schwierigen Kampfe zwischen töchterlicher Pflicht und einer wahren und hingebenden Liebe befindet, der Liebe zu einem Wildfang, der sich durch eigene Thorheit zu Grunde gerichtet.

Mit der Aussicht auf eine ihr widerwärtige Heirat bedroht, hält sie jenen glänzenden Monolog, den La Harpe (*Cours* 11, 410) mit Recht hervorhebt, und der in der That zu dem Poetischsten gehört, was Voltaire geschrieben:

A mon avis, l'hymen et ses liens
Sont les plus grands, ou des maux ou des biens.
Point de milieu; l'état du mariage
Est des humains le plus cher avantage,
Quand le rapport des esprits et des cœurs,
Des sentimens, des goûts et des humeurs,
Serre ces nœuds tissus par la nature,
Que l'amour forme et que l'honneur épure etc.[2])
(II, 1, p. 338—339 der éd. Palissot.)

---

[1]) Ich habe auch bei anderen Voltaire'schen Stücken derartige Forschungen angestellt, bin aber im wesentlichen zu negativen Resultaten gelangt. Es hat mich dies in gewissem Sinne gewundert, da Voltaire sich mehrfach mit Terenz beschäftigt hat, den er schon bei seinem Aufenthalte im *collége Louis-le-Grand* kennen gelernt hatte, wo dieser Autor, wie in anderen Jesuitenschulen, der Liebling der Patres war.

[2]) Man ersieht aus diesem ersten Zitate, dass der *Enfant prodigue* zu den Lustspielen Voltaire's gehört, die in gereimten Zehnsilbnern geschrieben sind. Näheres darüber im metrischen Teile dieser Untersuchung.

Diesem, durch edle Gedanken und Empfindungen ausgezeichneten Monologe stellt sich würdig jener andere zur Seite, in welchem das kindliche Pflichtgefühl über die Liebe zu einem Verlorenen den Sieg davonzutragen scheint:

On ne fait pas comme on veut son destin:
Et mes parens, ma fortune, mon âge,
Tout de l'hymen me prescrit l'esclavage.
Ce Fierenfat est, malgré mes dégoûts,
Le seul qui puisse être ici mon époux:
Il est le fils de l'ami de mon père,
C'est un parti devenu nécessaire.
Il faut céder: le temps, la patience,
Sur mon époux vaincront ma répugnance;
Et je pourrai, soumise à mes liens,
A ses défauts me prêter comme aux miens.
(I, 3, S. 329, éd. Pal.)

Natürlich sind alle diese Erwägungen vergessen, als der Geliebte zurückkehrt. Beachtenswert ist die hübsche Erkennungsszene (IV, 3, S. 392 u. ff., éd. Pal.):

Euphémon fils.

Je ne suis plus ce furieux, ce traître,
Si détesté, si craint dans ce séjour
Qui fit rougir la nature et l'amour.

. . . .

Ce cœur n'a plus les taches criminelles
Dont il couvrit ses clartés naturelles;
Mon feu pour vous, ce feu saint et sacré,
Y reste seul; il a tout épuré.
C'est cet amour, c'est lui qui me ramène,
Non pour briser votre nouvelle chaîne,
Non pour oser traverser vos destins;
Un malheureux n'a pas de tels desseins:
Mais quand les maux où mon esprit succombe
Dans mes beaux jours avaient creusé ma tombe,
A peine encore échappé du trepas,
Je suis venu; l'amour guidait mes pas.
Oui, je vous cherche à mon heure dernière.
Heureux cent fois en quittant la lumière,
Si, destiné pour être votre époux,
Je meurs au moins sans être haï de vous!

. . . .

Lise.

Vous, Euphémon! vous m'aimeriez encore?

Euphémon fils.

Si je vous aime? helas! je n'ai vécu
Que par l'amour, qui seul m'a soutenu. Etc.[1])

---

[1]) Besonders zu beachten sind in dieser Szene die Verse:
Mon feu pour vous, ce feu pur et sacré,
Y reste seul, il a tout épuré.

Ce ton, sagt La Harpe, *ne passe point les convenances: l'éducation qu'a reçue Euphémon et la situation où il est le permettent également.* Dagegen findet er mehr an der folgenden Stelle auszusetzen:

Lise.

Comment chercher la triste vérité
Au fond d'un cœur, hélas! trop agité?
Il faut, au moins, pour se mirer dans l'onde,
Laisser calmer la tempête qui gronde,
Et que l'orage et les vents en repos
Ne rident plus la surface des eaux.

(II, 1, S. 340, éd. Pal.)

Ebenso an dem Gleichnisse Euphémon's:

Plantés exprès, deux jeunes arbrisseaux
Croissent ainsi pour unir leurs rameaux.

„Hier spricht nicht mehr Lise", sagt La Harpe, „nicht mehr Euphémon, sondern Voltaire". Diese Beobachtung führt den genannten Kritiker auf einen Punkt, der einen Kardinalfehler der Voltaire'schen Lustspieldichtung zu nahe berührt, um hier übergangen zu werden. *Cette disconvenance*, meint La Harpe *(Cours* 11, 411), *est un des défauts les plus marqués dans les comédies de Voltaire, et peut servir à expliquer pourquoi cet homme, qui dans d'autres genres d'ouvrages a porté si loin le talent de la bonne plaisanterie, en prose et en vers, n'a point eu celui de la plaisanterie comique.* Woher dieser Mangel an wahrhaft urwüchsiger Komik? La Harpe hat dafür eine Erklärung, die, so eigentümlich sie auch klingen mag, doch die Wahrscheinlichkeit auf ihrer Seite hat. *Deux qualités*, sagt er *(l. c.* 412), *ont dominé chez lui, une imagination singulièrement mobile et flexible, et une incroyable vivacité d'esprit: l'une l'a servi à merveille dans la tragédie, l'autre lui a nui beaucoup dans la comédie. Il n'avait qu'à se laisser aller à son imagination, pour se mettre à la place des personnages tragiques: rien ne lui était plus facile, et il trouvait en lui des passions, des sentiments, de grandes idées ... Si, dans la tragédie, il n'avait qu'à suivre l'essor de*

Es ist ein in der moralisierenden Komödie des achtzehnten Jahrhunderts überaus häufig vorkommender Zug, die Rückkehr zum Guten durch die Liebe bewirken zu lassen, diese also als Krafthebel der Tugend zu benutzen. Vgl. z. B. die Stelle:

Un amour vrai, sans feinte et sans caprice,
Est en effet le plus grand frein du vice.

(*l'Enf. prodigue* I, 3, S. 331 Pal.)

Im übrigen ist die viele Tugendpredigerei in unserem Stücke (s. die Versöhnung zwischen Euphémon Vater und Sohn V, 6, S. 418 bis 419, éd. Pal.) vielleicht weniger auf Rechnung des Dichters als der Gattung zu schreiben.

son imagination, dans la comédie, il fallait au contraire se rendre maître de son esprit, s'en dépouiller absolument, pour en prendre un subordonné, mais nécessaire, et c'est ce qui lui était très difficile, et peut-être même impossible. ... Cet homme qui, communiquant de tous côtés le mouvement irrésistible qui l'entraînait, a donné son esprit à tout un siècle, ne pouvait pas se plier à celui d'un personnage de comédie. Que faisait-il? Il lui donnait le sien propre, ou lui en donnait un qui ne ressemblait à rien. De là un double inconvénient: ou ses personnages parlent trop bien, et alors c'est l'esprit du poète, c'est la plaisanterie de Voltaire, l'un et l'autre hors de place; ou bien, s'il était trop évidemment averti par la nature des personnages que ce n'était pas lui qui devait parler, alors, plutôt que de chercher le ton et le langage convenables, ... il trouvait plus court et plus aisé d'en faire autant de bouffons; et au lieu de se déguiser successivement sous plusieurs formes pour ressembler à ces personnages, il prenait pour tous un masque et une marotte; c'était Voltaire en habit de bal, parce qu'il est plus facile de se masquer que de se travestir.

Zu der letztgenannten Gruppe von Wesen gehören in unserem Stücke die Rondon, Mme de Croupillac, Fierenfat.

Hören wir zunächst den zärtlichen Vater Rondon, der seine arme Lise mit den Worten anfährt:

Matoise, mijaurée!
Fille pressée, ame dénaturée!

Und dann die Croupillac, das Entsetzen La Harpe's, dessen klassischer Geschmack sich empört, wenn er hört, wie eine Frau von Stande ein junges Bürgermädchen bei der ersten Begegnung *ma mie!* anredet und sich solchermassen mit ihr unterhält:

Je vois que vous aurez
Tous les maris que vous demanderez.
J'en avais un, du moins en espérance;
Un seul, hélas! c'est bien peu, quand j'y pense.
. . . .
Un président, un ingrat, un époux
Que je poursuis, pour qui je perds haleine etc.

Wenn ich über diese beiden Stellen mit La Harpe eine Ansicht habe, so kann ich dem französischen Kritiker nicht völlig beipflichten in dem, was er über den Fierenfat sagt.

Ohne Zweifel gehört Fierenfat zu den Charakteren, die man „chargierte“ nennt; ohne Zweifel ist es sehr unwahrscheinlich, dass ein Präsident, der seinen Diener in trautem Gespräche mit seiner (des Präsidenten) Geliebten ertappt, Reflexionen anstellen sollte, wie diese:

Si c'eût été du moins un gentilhomme!
Mais un valet, un gueux contre lequel,
En intendant un procès criminel,
C'est de l'argent que je perdrai peut-être.
(IV, 4, S. 399, éd. Pal.)

Gegen diese Stelle hat La Harpe nichts einzuwenden, aber, wenn Fierenfat in Betreff seines älteren Bruders so edle Absichten äussert, wie II, 5 (S. 352 Pal.):

Consolez-vous, nous savons les affaires,
Nous l'enverrons en douceur aux galères,

so meint La Harpe, dass der albernste Mensch von der Welt doch schliesslich wisse, was es heisst, einen Bruder auf der Galeere haben. Gewiss weiss er das, und auch Voltaire hat es gewusst, aber wollte er nicht am Ende den entsetzlichen Rechtsverhältnissen seiner Zeit einen Hieb versetzen? Das wird um so wahrscheinlicher, wenn wir noch andere Stellen hinzurechnen:

Tu ne sais pas à quoi ceci t'expose,
Ma bonne amie, et ce qu'au nom du roi
On fait parfois aux filles comme toi.
(IV, 4, S. 399, éd. Pal.)

und:

Et l'on pourrait, par ce nouveau esclandre,
Vous enfermer, hélas! sans vous entendre.
(IV, 5, S. 403, éd. Pal.)[1]

Ich glaube, in diesem Falle dürfte man den kleinen poetischen Verstoss über der philanthropischen Tendenz vergessen, welche Voltaire ja bei tausend anderen Gelegenheiten glänzend bewährt hat. Weit erheblichere Fehler hat in unserem Stücke die Zeiteinheit verursacht: die Unterzeichnung des Kontrakts zwischen Lise und Fierenfat, die Dazwischenkunft der Croupillac, die Rückkehr Euphémon's, der Bedienter wird, sich mit seiner Geliebten und dann auch mit seiner ganzen Familie aussöhnt, der Bruch des Verlöbnisses zwischen Lise und dem Präsidenten: alles das passiert an einem Tage!

Trotz seiner mannigfaltigen Fehler hat das Stück, wie wir gesehen, auch seine guten, ja poetischen Seiten. Rechnet man hierzu die Voreingenommenheit des damaligen Publikums für alle Stücke der Rührgattung, so wird man sich nicht wundern, dass der *Enfant prodigue* einen durchschlagenden Erfolg erzielte.

[1]) Ich mache hier darauf aufmerksam, dass vor der Aufführung des *Enfant prodigue* die Polizei — wie freilich fast immer — Änderungen verlangt hatte. Die Präsidenten der verschiedenen Ressorts hatten sich über die Rolle ihres „Kollegen" Fierenfat beklagt; um diesen Beschwerden abzuhelfen, erhielt F. den Titel eines *sénéchal* (s. *Œuvres*, éd. Beuchot, IV, 233, Anm. 5).



Zum ersten Male aufgeführt auf dem *Théâtre-Français* am 10. Oktober 1736, hatte das Stück wegen der Erkrankung eines der Schauspieler freilich nur 22 Vorstellungen hinter einander. Indessen wurden die Vorstellungen bereits am 12. Januar 1737 wieder aufgenommen, und die Komödie blieb auf dem Repertoir.[1])

§ 2. *L'Envieux (Der Neider).*

Œuvres, éd. Beuchot IV, 337—402.

Der Gœthe Frankreichs haust noch immer auf dem Schlosse der Kalypso von Cirey. Schon seit mehreren Jahren sind zwischen ihm und dem Abbé Desfontaines litterarische Streitigkeiten ausgebrochen. Der Abbé Desfontaines, ein Litterat von dem Schlage der St Hyacinthe, Piron, Fréron, hatte in den von ihm geleiteten Zeitschriften, den *Observations sur les écrits modernes* und den *Réflexions sur ouvrages de littérature*, die *Mort de César*, die *Henriade*, den *Temple du Goût* und andere Werke Voltaire's nicht mit dem gehörigen Respekt kritisiert und sich dadurch den Zorn des Gewaltigen zugezogen. Voltaire, der mit Desfontaines ehemals freundschaftliche Beziehungen unterhalten hatte, rächte sich durch die schneidige, aber grausame Satire *le Préservatif*, worauf der Abbé mit seiner *Voltairomanie* antwortete, welche völlig aus dem Ton der guten Gesellschafft herausfiel (s. Mahrenholtz I, 168). Da fasste Voltaire einen Entschluss, wie ihn 40 Jahre später auch Lessing fasste: einen litterarischen Streit, welcher bis dahin nur einige Journale mit Artikeln bereichert, auf die Bühne zu bringen. Aber während Lessing im *Nathan* die philosophischen und religiösen Ideen zu gewaltigem Ausdrucke brachte, die der Gegenstand seines Streites mit Ehren-Götze gewesen waren, verfasste Voltaire, dem Charakter seiner Fehde entsprechend, eine dramatische Kleinigkeit, die nicht über den Rahmen einer persönlichen Satire hinausging.

---

[1]) *Œuvres*, éd. Beuchot, IV, 233. Über einige mit der ersten Aufführung verknüpfte Theaterkabalen siehe die Briefe No. 433, 454, 479 (Hachette). Am 30. Dezember 1747 wurde der *Enfant prodigue* in den *petits cabinets* aufgeführt. Mme de Pompadour gab die Lise (s. É. Campardon, *Mme de Pompadour et la cour de Louis XV*, Paris 1867, S. 95). Mme de Pompadour spielte überhaupt gern die Rollen der tugendhaften und unschuldigen Frauen in den Rührstücken. Eine ihrer Lieblingsrollen war die der Constance im *Préjugé à la mode*. Übrigens war die Marquise eine gewandte Schauspielerin, die sich auch in anderen Rollen auszeichnete, z. B. in der Céliante im *Philosophe marié*, der Dorfise im *Tartuffe* u. s. w.

Es würde schwer halten, wollte man mit Genauigkeit den Zeitpunkt fixieren, in welchem Voltaire seinen *Envieux* gedichtet hat. Bengesco (*Bibliographie* I, 33) meint „vielleicht 1736.“ Soviel steht fest, dass Voltaire im Jahre 1738 durch einen armen Litteraten, La Mare, dem er mit dem Erlöse eine Wohlthat bereiten wollte, sein Stück nach Paris schickte, um es aufführen zu lassen (vergl. den Brief Voltaire's an d'Argental vom 5. Dezember 1738, *Œuvres compl.*, éd. Hach.; 33, 318, Brief desselben an denselben vom 6. Dezember 1738, *l. c.* 320—321, einen anderen ohne Datum, *ib.* 323, Brief desselben an denselben vom 5. Januar 1739, *l. c.* 337.) Die Marquise war in tausend Ängsten, sie fürchtete, dass es bei der ohnehin exponierten Stellung Voltaire's „Affären“ setzen würde, und wollte von einer Aufführung nichts wissen. Dieser Wunsch der Marquise du Châtelet ging in Erfüllung. *L'Envieux* wurde nicht aufgeführt; der Verfasser verlor das Stück später aus dem Gesichte, und lange galt es für verloren. Da entdeckte es Decroix, einer der Herausgeber der Kehler Ausgabe, aber zu einer Zeit, als diese schon abgeschlossen war, weshalb er es in einem Supplementbande zu veröffentlichen beschloss. Er starb, ohne sein Vorhaben ausgeführt zu haben. Wenige Stunden vor seinem Tode schickte er die von ihm verfertigte Kopie an Beuchot, und nach dieser einzigen Kopie erschien das Stück zuerst in der Beuchot'schen Ausgabe im Jahre 1734.

In dem Hause des Generalgouverneurs Cléon finden wir als Protégés von dessen geistreicher Frau Hortense den Ariston und seinen Freund Clitandre, den jungen Nicodon und seinen Onkel Zoïlin. Dieser letztere, unter den Auspizien Ariston's bei Cléon eingeführte Gast, seines Zeichens Zeitungsschreiber, ist ein Tartuffe. Der Leser errät, wer unter Zoïlin verstanden wird. Derselbe intriguiert in der elendesten Weise gegen Ariston und Hortense, deren intime Freundschaft er verdächtigt. Zunächst überredet er seinen Neffen, einen noch unreifen, im übrigen schülerhaft harmlosen Gesellen, der Hortense die Cour zu machen, dann verleitet er ihn, einen Brief Ariston's an Hortense aufzufangen; endlich muss Nicodon auf des Onkels Geheiss ein niedriges Pamphlet unter Ariston's Papiere mischen, um Cléon den Glauben beizubringen, Ariston sei der Verfasser des Sudelstücks. Durch diese Kabalen gelingt es dem Elenden, Cléon's leicht erregbare Eifersucht zu erwecken; Hortense, im Bewusstsein ihrer Unschuld, will über die schmählichen Verläumdungen verzweifeln; sie beschliesst, das Haus zu verlassen und im Kloster ihren Gram zu verbergen, Ariston wird auf Cléon's Befehl verhaftet. Da wirft sich Nicodon, von Gewissens-

bissen gefoltert, Cléon zu Füssen und gesteht ihm den schwarzen Verrat; Cléon macht das geschehene Unrecht an Ariston und Hortense gut; Zoïlin wird in der Weise Tartuffe's gestraft: man lässt ihn die Strafe angeben, die er des Ariston würdig erachtet; dann erfährt er, dass er sein eigenes Urteil gesprochen (s. Mahrenholtz I, 133). Überhaupt ähnelt der Schluss unseres Stückes dem *Tartuffe.* Mahrenholtz versichert uns, Voltaire habe nicht nur in Zoïlin ein (Karikatur-) Bild des Desfontaines gegeben, sondern auch unter den Gestalten von Ariston, Cléon und Hortense sich selbst und den Marquis und die Marquise du Châtelet, wohlverstanden in idealisierter Form, vor dem Leser gezeichnet.

Diese — wohlbegründete — Vermutung Mahrenholtz' brachte mich auf die Idee: hat Voltaire, indem er Zoïlin-Desfontaines in einem ihm, dem Ariston-Voltaire, befreundeten Hause verkehren lässt, ebenfalls historische Wirklichkeit kopiert? Ich glaube ja. Freilich ist der Abbé nicht in Cirey bei den du Châtelet's gewesen; aber einige Jahre vorher, im Jahre 1725, hatte Voltaire den damals verhafteten Desfontaines,[1]) vermittelst seiner guten Konnexionen, aus dem Bicêtre befreit und in dem ihm befreundeten Hause des Präsidenten de Bernières untergebracht, dessen Gattin einen so hervorragenden Platz in der Korrespondenz des Dichters einnimmt. Damals soll der Abbé den schwärzesten Undank gegen seinen Wohlthäter gezeigt haben, indem er noch im Bicêtre selbst ein Pamphlet mit dem Titel *Apologie de Voltaire adressée à lui-même*[2]) verfasste.

Diese Verhältnisse klingen ganz ohne Zweifel im *Envieux* wieder, wenn auch Voltaire in seinem Stücke statt des Ehepaares de Bernières das Ehepaar du Châtelet eingesetzt hat. Das erwähnte Benehmen Desfontaines' würde auch das wenig schmeichelhafte, ja übertriebene und verzerrte Porträt rechtfertigen, welches Voltaire von seinem Gegner entworfen hat. Dass der Abbé etwas mit dem Litteratenbrodneide Zoïlin's auf Voltaire geblickt, ist zum mindesten recht gut möglich; auch hat vielleicht Voltaire seine Autoreneitelkeit gerechterweise gezüchtigt, wenn er ihn sagen lässt:

---

[1]) Der Abbé Desfontaines war eines abscheulichen Verbrechens angeklagt, dessen Natur indessen nicht völlig aufgehellt ist. Siehe Mahrenholtz I, S. 159. Aus einer Stelle unseres Stückes (s. unten) möchte ich schliessen, dass es sich um ein Sittlichkeitsverbrechen gehandelt habe.

[2]) S. *Mémoires pour servir à l'histoire de M. de Voltaire,* Amsterdam 1785. I, S. 158, vgl. Mahrenholtz I, S. 159.



Que sur mes goûts, mes mœurs, mon cœur et ma personne
On glose librement, tout cela se pardonne;
Mais dénigrer mon style, attaquer mon esprit!
Oh! parbleu, c'en est trop, j'en crève de dépit.
(II, 1, S. 369, éd. Beuchot.)

Dass dagegen der Abbé, ein geistvoller Mann, der sich in den Kreisen der guten Gesellschaft bewegte, sich erniedrigt haben sollte, in der Weise mit Domestiken zu konspirieren, wie er es bei Voltaire thut, dürfte man wohl kaum annehmen.[1])

Ebenso wenig ist Hortense die wahre Mme du Châtelet, die 'göttliche Emilie', wie Voltaire sie nannte. So karikiert die Züge des einen, so idealisiert ist das Bild der andern. Die Marquise du Châtelet war eine aristokratische Dame, voll stolzen Selbstbewusstseins, von dem sie zahlreiche Proben während ihres Lebens geliefert hat.[2]) Wenn ein junger Fant von dem Schlage Nicodon's sich unterstanden hätte, ihr die Cour zu machen, so kann ich mir recht wohl vorstellen, dass sie sich (vorausgesetzt, dass er ihr nicht gefallen hätte) in dieser kategorischen Weise einem seiner Verwandten gegenüber ausgesprochen hätte:

L'oncle reparera la faute du neveu:
Il le peut, il le doit, j'ose y compter; adieu.
(II, 3, S. 373, éd. Beuchot.)

Dieses kurze *adieu*, mit einer entsprechenden Hand- oder Kopfbewegung verbunden, steht der Weltdame ausgezeichnet.

Wenn aber der Dichter seiner Hortense-Emilie die Tugend einer römischen Matrone und die Reinheit einer Heiligen beilegt, so macht das auf den Kenner der historischen Verhältnisse einen geradezu lächerlichen Eindruck. Auch war Mme du Chatelet nicht die Frau, die sich vor eifersüchtigen Grillen ihres Gatten ins Kloster geflüchtet hätte. Und wenn der Marquis du Châtelet nur den zehnten Teil von der Eifersucht Cléon's besessen hätte, so würde er sich wohl etwas mehr um die Intimitäten zwischen seiner Frau und Voltaire, Maupertuis, Saint-Lambert gekümmert haben, Intimitäten, die den Charakter platonischer Freundschaft

---

[1]) Andererseits soll die Anspielung auf ein Sittlichkeitsvergehen Desfontaines' (*l'Envieux*, II, 1, *Œuvres*, éd. Beuchot 4, S. 369—370) nach Desnoiresterres I, S. 174 der Wahrheit entsprechen.

[2]) Sie konnte sogar hochmütig und befehlerisch sein (s. Desnoiresterres t. III [*Voltaire à la cour*] S. 113, 169 u. ö.). Auch war sie von sehr heftiger Gemütsart. Man denke an ihr Betragen gegen Mme de Graffigny, als diese ihr Gast in Cirey war. (Desnoiresterres t. II [*Voltaire à Cirey*] S. 248—250.) Die Graffigny rächte sich bekanntlich mit ihrem Buche *Vie privée de Voltaire et de madame du Châtelet*. Auch wird in der Korrespondenz der Graffigny die Marquise mehr als einmal *la Mégère* genannt.

so weit überschritten, dass die Marquise im Jahre 1749 im Wochenbette starb, nachdem sie einer Tochter Saint-Lambert's das Leben gegeben hatte (über die Verhältnisse der Marquise zu den drei genannten vergl. Mahrenholtz I, S. 117—118, 212 bis 213 und Desnoiresterres III, 137—256, besonders 232—234, wo der Biograph erzählt, wie sie der Liebe Voltaire's untreu wird, und 245—247, wo dieser 'Ariston' seiner Freundin und seinem glücklichen Rivalen beisteht, den betrogenen Gatten zu täuschen).

Wenn andererseits Hortense als Frau von hohem Geiste, als wahre Freundin und Beschützerin ihres Ariston geschildert wird, so erkennen wir hierin das treuere Bild der Marquise du Châtelet, jener Frau von männlicher Begabung, die für Physik wie für schöne Wissenschaften, Kunst und Theater ein gleiches Verständnis besass, und die durch ihre wahrhaft rührende Vorsicht viele Unannehmlichkeiten, ja Gefahren von dem Haupte Voltaire's fern zu halten wusste.[1])

Und was nun unsern Ariston-Voltaire betrifft, so hat der Dichter, falls er wirklich ein Selbstporträt beabsichtigte, sich hier nicht übel beweihräuchert. Voltaire war persönlich nicht ohne Hochherzigkeit — er hat sie oft genug bewiesen —, aber diese Art von Hochherzigkeit, wie Ariston, besass er nicht. Durch unwahre, entehrende Verdächtigungen mit unverdienter Schmach beladen, wirft sich dieser zu Cléon's und Hortense's Füssen; zurückgewiesen, schreibt er Billete über Billete, und, obwohl ihm seine Lage Thränen der Verzweiflung abgepresst, hört er nicht auf, in den anerkennendsten Ausdrücken von denen zu sprechen, die, einst freilich seine Wohlthäter, ihm so viel Unrecht zugefügt haben:

---

[1]) S. den Brief Voltaire's und der Marquise an d'Argental, 5. Dezember 1738, *Œuvres compl.* (Hachette) 33, 318, wo sie schreibt: *J'ai scellé cette comédie (scil.* l'Envieux) *de cinq sceaux, mon cher ami; voyez si La Mare ne les a rompus; et sourtout, en cas qu'elle fût refusée, qu'il ne soit pas le maître de la faire imprimer; cela pourrait attirer des affaires. Ne la lui confiez point; déposez-la dans les très-fidèles mains de Mlle Quinault, et qu'il soit à ses ordres et aux vôtres. Il faudra que Mlle Quinault la fasse copier et renvoie la copie envoyée, parce qu'il y a de l'écriture de votre ami.* (Vgl. Desnoiresterres, *la Comédie satirique* S. 123.)

Die Marquise beteiligte sich persönlich an dem litterarischen Streite zwischen Voltaire und Desfontaines durch ihre *Réponse à une lettre diffamatoire de l'abbé Desfontaines par Mme la marquise du Châtelet.* (Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* II, 423—447.) Gemeint ist mit der *lettre diffamatoire* die *Voltairomanie.*

Eine gleiche Vorsorglichkeit für Voltaire zeigte die Marquise ausser bei vielen anderen Gelegenheiten auch in Sachen der *Pucelle.* Man vgl. Bengesco, *Bibliographie,* I, 125.

La haine est pour mon cœur une chose étrangère
Quoi! je ne hais personne, et l'on peut me haïr.
(III, 1, S. 387 Beuchot).

War das Voltaire'sche Maxime? wenigstens eine, die er in litterarischen und anderen Fehden so sehr häufig bezeugt hat? Man hat Beispiele — und sie sind nicht selten — wo er sich an seinen Feinden in recht boshafter Weise rächte, und der *Envieux* ist deren selbst eines.[1])

Es ist nicht unmöglich, dass Voltaire den Titel und in gewissem Sinne auch die Idee zum *Envieux* dem gleichnamigen Stücke des Destouches entlehnt hat.[2]) Dieses kleine Stück ist im Grunde weiter nichts als eine Satire gegen einige Journalisten, die den *Philosophe marié* böswillig kritisiert hatten. Der Charakter Licandre's ähnelt dem des Zoïlin. Wie dieser ist er ein *bel esprit*, d. h. ein neidischer und hämischer Kritiker, wie dieser büsst er durch seine Bosheit eine angenehme und ehrenvolle Stellung in einem angesehenen Hause ein. Besondere Ähnlichkeit zeigt die erste Szene des Voltaire'schen Stückes, wo Zoïlin die Zeitung liest und sich jedesmal ärgert, so oft er eine Beförderung liest (*l'Envieux* I, 1, S. 243 Beuchot) mit der bei Destouches, wo Licandre den Brief seines Versailler Korrespondenten studiert (*L'Envieux*, Szene 3, *Œuvres de monsieur Destouches*, la Haye 1754, tome 5, S. 235—236). Man vergleiche auch die Eingangsszene von Voltaire's *Écossaise*.

§ 2. *La Prude (Die Spröde)* 1739—1740.

Œuvres, éd. Palissot, 4, 213—352. *Œuvres*, éd. Beuchot, 5, 349—467.

Die Entstehungszeit dürfte man auf 1739—1740 ansetzen, wie es Bengesco thut. Denn es ist gleich zu Beginn des Jahres 1740, wo Voltaire dem preussischen Kronprinzen die Übersendung seiner neuen Komödie[3]) verspricht, welche Friedrich, nachdem er sie gelesen, „recht nach seinem Geschmack" findet. Der

---

[1]) Andererseits verdient hervorgehoben zu werden, dass Voltaire bei manchen Gelegenheiten grosse Langmut zeigte, so z. B. seiner Jugendgeliebten, der Livry gegenüber (s. weiter unten gelegentlich der Besprechung der *Écossaise*). Dieselbe bewies er auch gegen die du Châtelet und Saint-Lambert, als er dieselben in einer heiklen Situation überrascht hatte (s. Desnoiresterres t. III, S. 232—236). Dies veranlasst den französischen Biographen zu sagen: *En dehors de ses irritations et de ses haines littéraires, il est plein de mansuétude; il pardonne aisément, et des rechutes ne lassent ni sa générosité ni sa miséricorde (l. c.* S. 235—236.)

[2]) Der *Envieux* des Destouches findet sich in den *Œuvres de monsieur Destouches*, la Haye 1754, tome 5, S. 229—271.

[3]) Vgl. die Briefe Voltaire's an Friedrich vom 26. Januar und 10. März, die des Prinzen vom 26. Februar und 18. März.

Name dieser Komödie wird in der Korrespondenz verschieden angegeben. Bald heisst sie *la Dévote*, bald *Madame Prudise*, bald *la Fausse Prude. Votre Dévote*, schreibt der Prinz dem Dichter am 15. April (*Œuvres compl.* [Hach.] 34, 93), *est venue le plus à propos du monde. Elle est charmante, les caractères bien sontenus, l'intrigue bien conduite, le dénoûment naturel.*

Einige Jahre später, am 15. Dezember 1747, wurde das Stück vor der Herzogin du Maine auf dem Schlosse Sceaux aufgeführt, wohin sich der Dichter geflüchtet hatte, um sich den Folgen einiger unvorsichtiger Äusserungen zu entziehen, die ihm gelegentlich eines bedeutenden Spielverlustes der du Châtelet entschlüpft waren.[1]) Desnoiresterres III, S. 142 gibt uns einen anschaulichen Bericht von dieser Vorstellung und klärt zugleich die chronologische Verwirrung auf, die durch Longchamp's ungenauen Bericht entstanden war (s. Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* II, S. 150). Mme du Châtelet, Mme de Staal-Delaunay und Voltaire selbst spielten an diesem Abende mit (s. Bengesco, *Bibliographie* I, 45).

Die *Prude* ist eine Bearbeitung oder, um mich Voltaire's eigener Worte zu bedienen, eine leichte Nachzeichnung des berühmten *Plain Dealer*[2]) von Wycherley. Bekanntlich dichtete Wycherley, der frivolste der frivolen Restaurationsdichter, sein Stück nach dem *Misanthrope* des Molière, wobei er jedoch einen Charakter, Fidelia, aus Shakespeare entlehnte (Viola in *Twelfth Night, or What you will).*[3])

Ich werde im folgenden einige Bemerkungen über die Herkunft verschiedener Charaktere des Voltaire'schen und Wycherley-schen Stückes versuchen, Bemerkungen, die mich freilich von Voltaire und Wycherley abführen werden, zuvor aber möchte ich dem Leser einen Begriff von der Fabel des *Plain Dealer* geben, welche, ein paar Kleinigkeiten abgerechnet, mit derjenigen der *Prude* übereinstimmt. Voltaire selbst hat in den *Lettres philosophiques*, und zwar in dem Essay *Sur la Comédie anglaise*,[4]) von dem Stücke Wycherley's eine hübsche Skizze entworfen:

---

[1]) S. Desnoiresterres III, 132—136.

[2]) Der *Plain Dealer* ist abgedruckt bei Leigh Hunt, *The Dramatic Works of Wycherley, Congreve* etc. London 1880, S. 102—142.

[3]) Vgl. H. Krause, *Wycherley und seine französischen Quellen.* Dissertation; Halle 1883, eine im ganzen recht hübsche Darstellung des Verhältnisses von Wycherley zu Molière, in der sich jedoch ein paar kleine Fehler finden. So nennt Krause S. 24 Anm. 3 statt der Viola die Olivia als Original von Wycherley's Fidelia. Ebendaselbst Anm. 2 nennt er den bekannten französischen Dichter der Revolutionszeit († 1794) „einen gewissen Fabre d'Églantine".

[4]) *Œuvres,* éd. Pal. 29, 152—160; *ib.* 155—156.

C'est un capitaine de vaisseau, plein de valeur, de franchise, et de mépris pour le genre humain. Il a un ami sage et sincère dont il se défie, et une maîtresse dont il est tendrement aimé, sur laquelle il ne daigne pas jeter les yeux; au contraire il a mis toute sa confiance dans un faux ami qui est le plus indigne homme qui respire, et il a donné son cœur à la plus coquette et la plus perfide de toutes les femmes. Il est bien assuré que cette femme est une Pénélope et ce faux ami un Caton. Il part pour aller se battre contre les Hollandais,[1]) *et laisse tout son argent, ses pierreries, et tout ce qu'il a au monde à cette femme de bien, et recommande cette femme elle-même à cet ami fidèle sur lequel il compte si fort. Cependant le véritable honnête homme, dont il se défie tant, s'embarque avec lui; et la maîtresse qu'il n'a pas seulement daigné regarder, se déguise en page, et fait le voyage sans que le capitaine s'apperçoive de son sexe, de toute la campagne.*

Le capitaine ayant fait sauter son vaisseau dans un combat, revient à Londres[2]) *sans secours, sans vaisseau, et sans argent, avec son page et son ami, ne connaissant ni l'amitié de l'un, ni l'amour de l'autre. Il va droit chez la perle des femmes, qu'il compte retrouver avec sa cassette et sa fidélité. Il la retrouve mariée avec l'honnête fripon à qui il s'était confié, et on ne lui a pas plus gardé son dépôt que le reste. Mon homme a toutes les peines du monde à croire qu'une femme de bien puisse faire de pareils tours; mais, pour l'en convaincre mieux, cette honnête dame devient amoureuse du petit page, et veut le prendre à force: mais comme il faut que justice se fasse, et que dans une pièce de théâtre le vice soit puni et la vertu récompensée, il se trouve à la fin du compte que le capitaine se met à la place du page, couche avec son infidelle,*[3]) *fait cocu son traître ami, lui donne un bon coup d'épée au travers du corps, reprend sa cassette, et épouse son page. Vous remarquerez qu'on a encore lardé cette pièce d'une comtesse de Pimbesche, vieille plaideuse, parente du capitaine, laquelle est bien la plus plaisante créature et le meilleur caractère qui soit au théâtre.*[4])

---

[1]) In der *Prude* kämpft der Kapitän gegen algerische Piraten.

[2]) Voltaire hat einen französischen Seehafen an die Stelle gesetzt, Marseille.

[3]) Wycherley bringt thatsächlich den Kapitän in einer Situation auf die Bühne, wo er nahe daran ist, das zu thun, was Voltaire ihm zuschreibt. Es versteht sich von selbst, dass dieser solche Szenen vollständig umarbeiten musste, um sie in Frankreich bühnenfähig zu machen.

[4]) Diese Persönlichkeit, Widow Blackacre, ist, wie noch einige andere Nebenfiguren, von Voltaire in der *Prude* übergangen worden.

Das ist die Fabel des *Plain Dealer* in Voltaire's origineller Darstellung, welche durch eine Übersetzung nur hätte verlieren können. Man sieht, mit dem *Misanthrope* hat der *Plain Dealer* inhaltlich nicht allzu viel gemein, dagegen hat Wycherley einige der hauptsächlichsten Charaktere dem Molière entlehnt oder, besser gesagt, auf eigene Manier nachgebildet. Alceste, Philinte, Célimène, Éliante sind die Originale der Manly, Freeman, Olivia, Eliza gewesen, und alle die Genannten finden sich in Voltaire's *Prude* wieder (Blanford, Darmin, Dorfise, Mme Burlet).

Betrachten wir zunächst den „Misanthropen" und die Wandlungen, welche er durchmachte, indem er aus einer Dichterhand in die andere ging. Der Manly des Wycherly konnte nicht jener durch und durch rechtliche und edle Alceste bleiben, als dessen Original zu gelten der Herzog von Montausier sich zur Ehre rechnete. Wycherley's Manly ist von der frivolen Denkart der englischen Restaurationszeit stark angefressen und zeigt die für jene Zeit charakteristische Brutalität. Den treuen Pagen, der ihn auf seinen gefahrvollen Zügen überall hin willig begleitet, behandelt er zum mindesten recht unfreundlich; auch die Rache, die er an der untreuen Geliebten nimmt, ist weder eines hochherzigen noch eines anständigen Mannes würdig. Andererseits ist es weit übertrieben, wenn ihn Hettner (2. Aufl.) I, 116 als „den niederträchtigsten Schurken" bezeichnet. Das ist er keineswegs, im Gegenteil freut man sich, bei all seiner Brutalität, so viel Redlichkeit, ja sogar einen gewissen Grad von Edelmut bei ihm zu finden.

Der rohe Seemann hat bei Voltaire etwas von dem polierten Pariser angenommen, was ihn, nach meiner ästhetischen Auffassung, recht sonderbar kleidet. Noch weniger passt sein nörgelndes Wesen zu dem ursprünglichen Charakter; hören wir seine Bemerkungen über Darmin's Verhältnis mit Mme Burlet:

Blanford.

Je n'ai pas eu comme vous la folie
De courtiser une franche étourdie.[1])

Darmin.

Il se pourra que j'en sois méprisé;
Et c'est à quoi tout homme est exposé.
Et j'avouerai qu'en son humeur badine,
Elle est bien loin de sa sage cousine.

(III, 1, S. 240—241, éd. Pal.)

---

[1]) Auch die *Prude* ist, wie ersichtlich, in zehnsilbigen Versen geschrieben.

Blanford.

Voyez-vous pas, homme à cervelle creuse,
Qu'une insensée et fausse et scandaleuse,
Vous a choisi pour être son plastron;
Que vous gobez comme un sot l'hameçon;
Qu'elle veut voir jusqu'où sa tyrannie
Peut s'exercer sur votre plat génie?

(IV, 6, S. 322, éd. Pal.)

Das erinnert weit weniger an den brummigen Seebären Wycherley's als vielmehr an die Dialoge zwischen Ariste und Sganarelle in der *École des maris.*

Das galante Pariser Wesen, von dem ich oben sprach, zeigt sich besonders in den Beziehungen zwischen Blanford und Adine; namentlich der Pseudopage hat viel davon angenommen. Man lese seine Erzählung von dem Seegefechte, in welchem des Kapitäns Schiff zu Grunde ging:

Oui: dès ce jour, où deux vaisseaux d'Alger
Si vivement sur les flots l'attaquèrent,
Ah! que pour lui tous mes sens se troublèrent!
Dans mes frayeurs, un sentiment bien doux
M'intéressait pour lui comme pour vous;
Et courageuse, en devenant si tendre,
Je souhaitais être homme, et le défendre.
Songez-vous bien que lui seul me sauva,
Quand sur les eaux notre vaisseau brûla?
Ciel! que j'aimai ses vertus, son courage
Qui dans mon cœur ont gravé son image!

(I, 1, S. 230—231, éd. Pal.)

Vergleicht man hiermit die einfache und rührende Stelle im Wycherley (I, 1, 107 Leigh Hunt), so sieht man leicht den Vorzug des Engländers gegen den Franzosen:

Fidelia. ... *believe me, I would die for you, sir.*
Manly. *Nay, there you lie, sir; did not I see thee more afraid in the fight, than the chaplan of the ship, or the purser that bought his place?* ...
Fidelia. *Well, I own then I was afraid, mightily afraid; yet for you I would be afraid again, a hundred times afraid* (weeps.)

Ein anderes Beispiel: im *Plain Dealer* wird Fidelia von Manly zur Olivia geschickt, um noch einmal einen Versöhnungsversuch zu machen. In rührenden Ausdrücken bittet sie ihren Herrn, dass er ihr diesen Gang erspare. *Plain Dealer* III, 1, S. 119 Leigh Hunt). Schliesslich willigt sie ein, zur Olivia zu gehen, und diese ‚Penelope‘ verliebt sich in den hübschen Pagen. (*Plain Dealer* IV, 1, S. 126—127.)[1]) In der *Prude* hat Adine

[1]) Ganz ähnlich ist die Darstellung in Shakespeare's *Twelfth Night.*

bemerkt, wie der Chevalier Mondor Dorfisen den Hof macht. Um sich zu überzeugen, ob die spröde Dame wirklich der Liebe des Kapitäns untreu wird oder nicht, schleicht sie sich in Dorfisens Salon, nachdem der Chevalier bei dieser eingetreten. Sie wird von der jungen Witwe wohl bemerkt und mit nicht misszuverstehenden Blicken betrachtet. Adine lässt es nun auch ihrerseits an zartem Liebäugeln nicht fehlen, und beim Verlassen des Salons entschlüpft ihr ein halblautes *'j'aime'*, welches Dorfise natürlich auf sich beziehen muss. (*La Prude* II, 8, S. 279 Pal.) Recht niedlich, aber weit weniger einfach und natürlich, als jene dem Shakespeare abgeborgten Szenen bei Wycherley.

Und Voltaire's Dorfise? Sie ist nicht die hartgesottene, freche Sünderin mit der Eisenstirne wie Olivia (im Wycherley), die Krause (S. 31) ganz richtig als einen „weiblichen Hochstapler" bezeichnet. Ebenso wenig ist sie mit Célimène identisch, der feinen, eleganten Pariserin mit den unnachahmlichen Allüren; sie ist sozusagen ein *mixtum compositum* aus diesen beiden, welchem noch Ingredienzien von der prüden Arsinoé aus Molière's *Misanthrope* beigemischt sind. Im Grunde ist sie ebenso verdorben, wenn auch nicht ganz so frech wie Olivia. Auch sie hat ihren Geliebten bestohlen, um dessen untreuen Freund Bartolin[1]) zu heiraten, daneben lässt sie sich von diesem und jenem die Cour machen und fasst endlich den edlen Gedanken, mit dem ersten besten niedlichen Pagen durchzugehen, nachdem sie den zweiten wie den ersten Liebhaber betrogen.

Fast nehme ich meine Worte zurück, dass sie nicht so frech sei wie Olivia. Als Bartolin den jungen Pagen bei ihr findet und seiner Geliebten eine Szene bereitet, bittet diese ihre Base Mme Burlet, doch um Gotteswillen diese unangenehme Geschichte vermitteln zu helfen. Inzwischen geht alles über Erwarten gut. Blanford entdeckt das Geschlecht des liebenswürdigen Pagen, er eilt zu Dorfise, um ihre Verzeihung zu erbitten, und Mme Burlet will der Base Glück wünschen, dass alles so glücklich abgelaufen sei. Diese denkt natürlich, dass Bartolin von dem schlauen Pagen düpiert sei, und glaubt nun, nachdem sich der Wind gedreht, auch sogleich ihren Ton unverschämter Prüderie wieder annehmen zu dürfen:

Je n'entends rien, Madame, à ce langage;
Je n'avais pas mérité cet outrage.
Quoi! vous pensez qu'un jeune homme en effet
Se soit caché là, dans ce cabinet?

(III, 9, S. 304, éd. Pal.)

---

[1]) Dieser entspricht dem Vernish des Wycherley.

Ist Voltaire hierin Wycherley (V, 1, S. 134 Leigh Hunt) ziemlich genau gefolgt, so ist die Schilderung von Dorfisens Prüderie, soweit nicht Molière (Arsinoé) entnommen, Original. Hören wir die junge Witwe reden:

> *C'est à mes yeux une horrible injustice*
> *Qu'un libertin satyrise aujourd'hui*
> *D'autres mondains moins vicieux que lui.*
> *Lorsque j'en veux à l'humaine nature,*
> *C'est zèle, honneur et vertu toute pure,*
> *Dégoût du monde. Ah, Dieu! que je le hais,*
> *Ce monde infame!*
>
> (II, 1, S. 257, éd. Pal.)

Man wird nicht leugnen, dass die chemische Mischung dreier Charaktere ein ziemlich teuflisches Produkt ergeben hat. Übrigens ist Dorfisen's Charakter so stark in den Vordergrund gerückt, dass man die Änderung des Titels bei Voltaire für gerechtfertigt erklären muss.

Von den übrigen Personen des Stückes entspricht Darmin im grossen und ganzen dem Philinte-Freeman[1]). Wohlverstanden sind diese beiden letzteren nicht völlig zu identifizieren, sondern unterscheiden sich in ähnlicher Weise wie Ariste und Manly; vor allem ist auch Freeman nicht der liebenswürdige Franzose vom Hofe Ludwig's XIV., sondern ein ziemlich brutaler Geselle der englischen Restauration, während ihn Voltaire im Darmin wieder zu rehabilitieren versucht hat.

Der Chevalier ist der Repräsentant der beiden Molière-schen Marquis und der ‚*beaux*' im *Plain Dealer*.

Mme Burlet, der Spröden Base, ist, wie auch Darmin-Freeman, zwischen die übrigen Personen gestellt, um die Extreme zu vermitteln. In dieser Beziehung entspricht sie Molière's Eliante und Wycherley's Eliza, der ersteren ähnelt sie am meisten in ihrem Charakter, ihrer Offenheit und Güte, der letzteren in bezug auf die Situationen, in denen sie auftritt; wenn man dagegen ihr heiteres Leben voll Abwechselung und Vergnügungen betrachtet:

> *Et la cousine, avec dix jeunes gens,*
> *Et dix beautés, se donne du bon temps;*
> *Et d'une table, et propre et bien servie,*
> *Presque toujours vole à la comédie.*
> *Ensuite on danse, ou l'on se met au jeu:*
> *Toujours chez elle et grand'chère et beau feu,*
> *De longs soupers et des chansons nouvelles,*
> *Et des bons mots, encor plus plaisans qu'elles.* Etc.
>
> (I, 4, S. 251, éd. Pal.)

---

[1]) Nur ist er der Onkel des Pseudopagen geworden.

so wird man wieder an die *École des maris* erinnert: das ist Léonore's Leben voller Lustbarkeit und Zerstreuung, welches Sganarelle so abfällig beurteilt. Diese Anklänge sind wohl nicht zufällig. Einerseits hat Voltaire sich verschiedentlich mit den Schätzen Molière's bereichert, auf der andern Seite steht nach Krause's Untersuchungen fest, dass Wycherley auch Züge der *École des maris* in den *Plain Dealer* verwebt hat; ausgedehnteren Gebrauch hat der englische Dichter von diesem Stücke Molière's bekanntlich in einem anderen seiner Lustspiele, *The Country Wife*, gemacht.

Dies gemahnt mich an mein Versprechen, über die Herkunft verschiedener der hier erörterten Charaktere einige Auskunft zu geben. *L'auteur anglais,* sagt Voltaire *(Sur la Comédie anglaise, Œuvres,* ed. Pal., 29, 155), *a corrigé le seul défaut qui soit dans la pièce de Molière, ce défaut est le manque d'intrigue et d'intérêt.* Durch die Einführung der Fidelia hat es Wycherley fertig gebracht, die Molière'sche Intrigue zu verstärken und in gewisser Weise auch zu verbessern.

Es war unausbleiblich, dass Viola, eine der zartesten und duftigsten Erscheinungen in der gesamten romantischen Komödie Shakespeare's, wenn sie einem Wycherley in die Hände fiel, an Unschuld und Reinheit verlieren musste. Bei alledem ist der Charakter Viola's im wesentlichen geblieben: es ist dasselbe melancholische Kind, das von einer tiefen, unnennbaren Liebe zu einem Manne ergriffen ist, der diese Liebe nicht erwidert, ja nicht einmal kennt. Und diese Liebe ist so selbstlos, dass das arme Mädchen in Pagenkleidung dem Geliebten folgt, in Krieg und Gefahr, um nur bei ihm zu sein, dass sie selbst als Liebesbotin für den Ungetreuen geht, ihm die Minne einer anderen zu erflehen. Wie Fidelia zur Olivia, so geht im Shakespeare Viola zu jener andern Olivia *(Twelfth Night* I, 4). Auch Shakespeare's Olivia verliebt sich in den anmutigen Pagen *(ib.* I, 5), aber, wohlverstanden, es ist die keusche, romantische Liebe Shakespeare's, nicht die sinnliche, brutale Leidenschaft Wycherley's. Bei ihrer zweiten Sendung *(Twelfth Night* II, 4) zur Olivia entbrennt die Liebesglut der stolzen, majestätischen Witwe noch heisser. Olivia ist Witwe, wie Molière's Célimène, und trotz ihres Stolzes und ihrer Tugend, der sie gerne sogar den Anstrich des Puritanischen geben möchte, nicht ganz frei von dem weltlichen Charakter der Molière'schen Kokette.[1]) Wie

---

[1]) *She is of a nature harmonious and refined,* sagt Edward Dowden in seinem *Shakespeare (Literature Primers,* London, Macmillan, 1877, S. 116) *but is too much a child of wealth and ease to win away our chief interest from the heroine of the play.*



die Sendungen Viola-Fidelia's bei Shakespeare und Wycherley dieselben sind, so erinnert auch stark die Szene des *Plain Dealer*, wo Manly Fidelia's Geschlecht erkennt (V, 4, S. 141 Leigh Hunt), an die rührende Szene in *Twelfth* Night (V, 1), wo Viola sich dem Herzoge Orsino als Mädchen bekennt.

Wie die Personen, so ähnelt die Szenerie sich in allen drei Stücken: der *Prude*, dem *Plain Dealer* und der *Twelfth Night*. Überall geht die Handlung in der Nähe des Seegestades vor sich (Marseille, London, Illyrien), und das Meer hat in jedem dieser Stücke einen unmittelbaren Einfluss auf die Handlung selbst: Blanford und Manly sind schiffbrüchige Kapitäne, auch Viola ist durch einen Sturm an die illyrische Küste verschlagen. Diesen Zug hat Shakespeare wahrscheinlich aus dem Italienischen des Cinthio entlehnt (*Hecatomithi* V, 8; vergl. Karl Simrock, *Die Quellen des Shakespeare*, 2. Aufl., Bonn, 1870, Band II, S. 158). So viel steht andererseits fest, dass er den Teil der Fabel, der sich in Wycherley und Voltaire wiederfindet (das Orsino-Viola-Oliviaverhältnis) einer Novelle Bandello's (II, 36) entnommen hat,[1]) die ihm nach Ansicht der englischen Kritiker in einer (jetzt verlorenen) englischen Übersetzung der *Histoires tragiques extraites des œuvres de Bandel* des Belleforest zugänglich gewesen ist (vergl. Simrock, *l. c.* II, 157. Simrock hat, nebenbei bemerkt, eine deutsche Übersetzung dieser Novelle in dem erwähnten Werke gegeben [S. 122—153]).

Der eigentümliche Reiz dieses echt romantischen Liebesverhältnisses hatte noch vor Wycherley ein paar andere hervorragende englische Dramatiker bewogen, einige der Situationen und Charaktere des Shakespeare'schen Stückes selbständig zu verarbeiten. Beaumont und Fletcher haben in ihrem hübschen Lustspiele *The Coxcomb* den Charakter der Viola, mit Shakespeare'scher Färbung, allerdings unter völliger Veränderung der Fabel, wieder auf die Bühne gebracht, während John Dryden, ein bekanntlich in seinem Geschmacke dem Wycherley nicht allzu fern stehender Dramatiker, in den *Rival Ladies* (1664) den Zug aufgegriffen hat, dass eine unglücklich Liebende ihren Freund als Page begleitet und von ihm als Liebesbote zu einer andern Dame geschickt wird, die ihrerseits die Anerbietungen des Untreuen zurückweist. Honoria, des Gonsalvo Geliebte, erfüllt diese Mission bei der schönen Julie (s. *The Dramatick* [sic!] *Works of John Dryden, in 6 volumes.* London 1725, vol. I, p. 185 u. ff.)[2])

[1]) Vgl. noch G. G. Gervinus, *Shakespeare.* Leipzig 1849, III, S. 93—94.

[2]) Die vorzügliche Drydenausgabe von Scott-Saintsbury ist mir in diesem Augenblicke unzugänglich, so dass ich nach jener alten vom Jahre 1725 zitieren muss.

Ich bin mir bewusst, eine kleine Abschweifung vom Thema begangen zu haben, indessen war mir dieser Zusammenhang poetischer Züge, der Bandello, Shakespeare, Beaumont, Dryden, Wycherley und Voltaire[1]) verbindet, doch zu verlockend, um nicht einige Augenblicke mich dabei aufzuhalten.

Dieser Zusammenhang ist um so direkter, die Entlehnungen um so sicherer, als so manche kleine, feine Züge durch alle Werke dieses litterarischen Zirkels hindurchgehen, so z. B. der weltliche Charakter jener zweiten Geliebten, welcher zu dem tiefen, selbstlosen und dabei melancholischen Wesen der ersten einen anmutigen Gegensatz bildet, und sich bereits in allen italienischen und spanischen Dichtungen vor Shakespeare, welche diesen Stoff behandeln, scharf ausgeprägt findet. Um das Verhältnis durch graphische Darstellung anschaulicher zu machen, habe ich in der umstehenden Tabelle die Personen dieses Kreises nach ihrer Verwandtschaft zusammengestellt.[2])

§ 3. *La Femme qui a raison (Die Frau, die Recht hat).* 1748.

Œuvres, éd. Palissot, 5, 101—167. *Œuvres*, éd. Beuchot 6, 87—144.

Dieses kleine, lustige Stück wurde während des Aufenthaltes in Lothringen verfasst. Am 30. November 1748 schrieb Mme du Châtelet von Lunéville an d'Argental: *Depuis que je suis ici, je n'ai fait que jouer l'opéra et la comédie. Votre ami nous a fait une comédie en vers et en un acte, qui est très jolie, et que nous avons jouée pour notre clôture (Lettres de la marquise du Châtelet*, éd. Asse. Paris, Charpentier, 1878, S. 480). Dieses „hübsche Lustspiel in Versen" ist allem Anschein nach *La Femme qui a raison* (vgl. Desnoiresterres III, 231, Anm. 1). Es steht fest, dass dieses Stück zuerst als Einakter geschrieben

---

[1]) Molière muss in dieser Aufzählung besser wegbleiben, da er wohl von Wycherley benutzt worden ist, aber nicht wiederum selbst entlehnt hat (die schwache Ähnlichkeit der Célimène und der Olivia beruht selbstverständlich auf Zufall). Sein *Menschenfeind*, um dies beiläufig zu sagen, hatte einige Vorgänger, die Timon des Lucian und des Shakespeare (von denen Molière jedoch keinen benutzte, vergl. R. Mahrenholtz, *Molière's Leben und Werke* [Franz. Stud. II], S. 222), ebenso wie eine zahlreiche Schar teilweise recht entarteter Nachkommen (vgl. Merlet, *Études littéraires sur les classiques français.* Paris, Hachette, 1877, S. 222 *[Molière]*). Es sind dies ausser dem Manly und dem Blanford die Menschenfeinde des la Bruyère *(ch. de l'homme*, Timon [Merlet, *l. c.* 216 Anm. 2]) und des Marmontel (in seiner Erzählung *Le Misanthrope corrigé*, Merlet 219 Anm. 1) sowie die Saint-Preux, Werther, René, Obermann.

[2]) Shakespeare hatte bereits früher einen Teil dieser poetischen Züge und Gestalten verwendet in den *Two Gentlemen of Verona* (s. Dowden *l. c.* S. 68, Simrock *l. c.* II, 154—157. Einige dieser Züge sind mythologischen Ursprungs (Simrock II, 159—162).



[Zu Seite 49.]

Voltaire (*La Prude*)	**Wycherley** (*The Plain Dealer*)	**Molière** (*Le Misanthrope* / *L'École des maris*)	**Shakespeare** (*Twelfth Night*)	**Montemayor**[1]	**Bandello.**
Dorfise, Witwe.	= Olivia	= Célimène / Arsinoé	~ Olivia, Witwe (Julia, Dryden)	= Celia	= Catella
Mme Burlet, ihre Cousine	~ Eliza, Cousine Olivia's	~ Éliante (~ Léonor)	*vacat*	—	—
Colette, Dorfisens Kammerfrau	= Lettice, Olivia's Kammerfrau	*vacat*	—	—	—
Blanford, Schiffskapitän	= Manly, Schiffskapitän	= Alceste (~ Sganarelle)	~ Orsino (Don Gonsalvo, Dryden)	~ Don Felis	~ Lattantio Pulcini
Darmin	= Freeman	= Philinte (~ Ariste)	—	—	—
Bartolin	= Vernish	= *vacat*	—	—	—
Le chevalier Mondor	= {Novel und Lord Plausible}	= {Acaste + Clitandre}	~ Sir Andrew Aguecheek (?)	—	—
Adine	= Fidelia	~ {Éliante (?) Auch sie liebt den Misanthropen}	= Viola (Viola, Baumont und Fletcher, Honoria, Dryden)	= Felismene	= Nicuola

Anm. Ich bediene mich des Gleichheitszeichens (=) um anzudeuten, dass zwei Personen nicht allein einander vertreten, sondern auch ihre Charaktere dieselben oder sehr ähnliche sind; des Ähnlichkeitszeichens (~), wenn die Ähnlichkeit nur eine flüchtige ist oder nur in einzelnen Zügen besteht, oder einfach die einé Person in dem Rahmen des einen Stückes dieselbe Rolle spielt, wie eine andere in dem des anderen, ohne dass eine innere Verwandschaft existierte.

---

[1]) Dieser hat Bandello nachgeahmt (s. Simrock II, 154—165); seine *Felismene*, worin dies geschieht, ist eine Episode des Romans *Diana* (Valencia 1542).

und erst später in drei Akte umgearbeitet wurde (Voltaire an d'Argental, 5. Oktbr. 1757, *Œuvres compl.* [Hach.] 37, 45, und an M. P. Rousseau, Januar 1769, *Œuvres compl.* [Hach.] 37, 349). Ja, es hat sich sogar die einaktige Skizze in Voltaire's Papieren vorgefunden (vgl. *Œuvres*, éd. Beuchot 6, 89).

Allerdings gibt Longchamp (*Mémoires sur Voltaire* II, S. 246) an, dass unser Stück für ein kleines Fest gedichtet sei, das man dem Könige Stanislaus im Jahre 1749 zu Commercy gegeben habe. In dem Falle nun, dass es sich hier um zwei verschiedene Stücke handeln sollte, wäre das in dem Briefe der Marquise erwähnte spurlos verschwunden. Richtiger aber ist wohl die Annahme, dass es sich um einen jener chronologischen Irrtümer handelt, die sich in Longchamp's Memoiren zahlreich genug vorfinden.[1]) Aufgeführt wurde das Stück in Paris überhaupt nicht, wohl aber auf verschiedenen Provinzialtheatern (Brief Voltaire's an d'Argental 22. Dezember 1760, *Œuvres compl.* [Hach.] 38, 134).

Ich lasse eine kurze Analyse des Stückes folgen: Duru, ein vermögender Kaufmann, ist seit zwölf Jahren in Indien. Der junge Marquis d'Outremont hält bei Frau Duru um die Hand von deren Tochter Érise an, während Damis, Érisens Bruder, zu der Schwester des Marquis (welche in dem Stücke nicht auftritt) eine lebhafte Neigung gefasst hat. Frau Duru würde den beiden jungen Paaren ihre Einwilligung nicht versagen, doch wagt sie nicht, ohne Vorwissen ihres Mannes das Jawort zu geben.

Frau Duru ist eine gute und wohlwollende Frau wie Euphémie im *Indiscret*. Ihre Liebe zum alten Duru ist zwar nicht gerade übermässig gross:

Je l'aime ... comme il faut ... pas trop fort ... sensément.
(I, 1, S. 106, éd. Pal.)

---

[1]) Auch Voltaire gibt in dem *Avertissement* der *Femme qui a raison* in den *Nouveaux Mélanges* t. III vom Jahre 1765 das Jahr 1749 an, aber Voltaire war in chronologischen Dingen eben nicht viel genauer als Longchamp.

Asse vermutet, die in dem Briefe der du Châtelet angedeutete Komödie sei ein im Jahre 1748 geschriebenes, aber uns nicht überkommenes Stück. Nun erzählt Longchamp, dass Voltaire, als er einst die Marquise und den Herrn von Saint-Lambert in einer heiklen Situation angetroffen, wenige Tage später diesen Vorfall in einem kleinen in Versen geschriebenen Einakter behandelt habe, den er später aus naheliegenden Gründen unterdrückt hätte (*Mémoires sur Voltaire* II, 200—205, Desnoiresterres III, 236). Bengesco, dem ich mich hierin anschliesse, ist der Ansicht, dass es sich wohl keinesfalls um diesen Einakter in dem Briefe der du Châtelet handeln könne. Denn würde die Marquise in diesem Stücke eine Rolle gespielt haben? (s. Bengesco, *Bibliographie* I, 47 Anm. 1.)

— aber das kann man der guten Madame Duru auch wahrlich nicht sehr verübeln. Denn ihr Gatte, eine niedrige, habsüchtige Krämerseele, hat nicht allein seit zwölf Jahren Weib und Kind schnöden Gewinnes halber verlassen, sondern auch früher, schon in den ersten Zeiten ihrer Ehe, seine Frau mit schmutziger Knickerei gequält:

Au fond d'un galetas il reléguait ma vie. Etc.
(I, 3, S. 114, éd. Pal.)

Dagegen hat sich Frau Duru als ausgezeichnete Mutter ihrer beiden Kinder bewährt, bei deren Erziehung sie keine Mühen und Kosten gespart hat. Den Sohn, der die ihm von seinem Vater oktroyierte Juristerei verabscheute, hat sie Offizier werden lassen. Gewiss, diese Frau würde dem Glücke ihrer Kinder nicht entgegen sein.

Während nun die jungen Leute die Mutter noch mit Bitten bestürmen, erscheint Herr Gripon, Korrespondent und Gevatter des alten Duru. Er bringt schmunzelnd die angenehme Nachricht, dass Vater Duru in einem soeben eingelaufenen Briefe ganz kategorisch anordnet, Damis und Érise sollten mit Phlipotte und Phlipot, den Kindern Gripon's, sich verehelichen.

Vater Gripon, um das gleich hier zu bemerken, ist einer aus der Klasse jener chargierten Charaktere,[1]) zu denen u. a. die Croupillac und die Baronin de l'Orme (in der *Nanine)* gehören. Er ist der filzigste Kleinbürger und der habsüchtigste Wucherer, den man sich denken kann. „Er gibt niemals, leiht selten und geht nimmer Abends aus" (I, 5, S. 121, éd. Pal.). Die Verbindung seiner Kinder mit dem Hause Duru ist für ihn selbstredend nur ein profitables Geschäft, das man nach seiner Ansicht mit „einem frugalen Hochzeitsessen" abmacht.

Der Leser wird es der schönen Érise nicht verargen, dass sie ihren Marquis dem jungen Phlipot vorzieht, ebenso wenig wie dem Damis, dass er von den 37jährigen Reizen Phlipotte's wenig erbaut ist, wennschon sie der Vater begeistert schildert als eine:

fille honnête, accomplie,
Qui, seule avec mon fils, compose ma maison,
L'été sans éventail, et l'hiver sans manchon;
Blanchit, repasse, coud, compte comme Barême. Etc.
(II, 1, S. 128, éd. Pal.)

---

[1]) Nach Luchet ist er *'un usurier qui a bien les principes de son état, mais qui n'en pas le langage'*. Man vgl. die Bemerkungen La Harpe's über Voltaire's Darstellung burlesker Charaktere.

Nun ist Holland in Not! Frau Duru verspricht natürlich Herrn Gripon, alle Wünsche ihres Mannes zu erfüllen; aber kaum ist dieser gegangen, so fassen die Verbündeten einen ganz anderen Beschluss. Auf Rat Martha's, der kecken, impertinenten, übrigens ihrer Herrin treu ergebenen Kammerjungfer, wird schleunigst der Notar geholt, und die beiden Ehen werden noch an demselben Abende geschlossen. Ein reiches Souper beschliesst den für die Familie Duru so ereignisreichen Tag.

Am nächsten Tage, beim Morgengrauen, erscheint Vater Gripon und betrachtet kopfschüttelnd die Überbleibsel des Hochzeitsmahles:

Quoi! deux tables encore impudemment dressées!
Des débris d'un festin, des chaises renversées,
Des laquais étendus ronflans sur le plancher,
Et quatre violons, qui ne pouvant marcher,
S'en vont en fredonnant à tâtons dans la rue!
(II, 1, S. 125, éd. Pal.)

Der Alte sieht das alles natürlich mit grossem Missvergnügen, ohne indessen die Bedeutung des Festes zu ahnen:

Voilà trop de fracas avec trop de dépense.
Je n'aime point qu'on ait du plaisir par avance.
(II, 1, S. 126, éd. Pal.)

In diesem Augenblicke kommt, nach einer Abwesenheit von zwölf Jahren, Duru zurück, „der," wie ihn Palissot nennt, „würdige Gevatter Gripon's." Auch er ist wenig erbaut von dem Zustande, in dem er sein Haus wiederfindet. Im ersten Ärger möchte er es am liebsten in Brand stecken:

sans les dépens maudits
Qu'à brûler les maisons il en coûte à Paris.
(II, 2, S. 131, éd. Pal.)

Zuerst begegnet ihm sein Korrespondent, und die beiden Biedermänner knüpfen eine Unterhaltung über das in Duru's Abwesenheit Vorgefallene an. Dies ist der Gruss, den der alte Korrespondent einem Familienvater entbietet, der nach zwölfjähriger Abwesenheit wieder in seinem Hause einkehrt:

Oui, je le crois, il est fort triste de vieillir;
(On a bien moins de temps pour pouvoir s'enrichir.[1])

Er setzt hinzu:

Je n'ai volé rien, les choses sont réglées.
J'ai pour vous dans mes mains, en beaux et bons papiers,
Trois cens deux mille francs; dix-huit sols neuf deniers
Revenez-vous bien riche? (II, 3, S. 131—132, éd. Pal.)

[1]) Diese Stelle passte in eine Satire, aber nicht in ein Lustspiel; das ist nicht der Unterhaltungston eines Gripon, sondern eine ironische Bemerkung Voltaire's.



Duru ist erfreut zu hören, dass die projektierten Ehen in nahe Aussicht genommen sind. Natürlich betrachtet auch er dieselben lediglich vom merkantilen Standpunkte aus. Nach dieser würdigen Unterhaltung verabschiedet sich Gripon, denn das Geschäft ruft:

Adieu: j'ai quelque dette active et d'importance,
Qui devers le midi demande ma présence;
Et je reviens, compère, après un court dîner,
Moi, ma fille et mon fils, pour conclure et signer.
(II, 3, S. 135, éd. Pal.)

Da kommt Vater Duru auf die sonderbare Idee, als Fremder in seinem Hause aufzutreten, um unerkannt die einzelnen Familienmitglieder auf die Probe zu stellen. Zunächst begegnet ihm Martha. Er versucht sie auszufragen, ob vielleicht ein Liebhaber sich irgendwie im Hause aufhalte. Da kommt er aber schlecht an:

Quelque amant! A ce trait, qui blesse ma pudeur,
Je ne sais qui me tient que mes mains appliquées
Ne soient sur votre face avec cinq doigts marquées.
(II, 4, S. 139, éd. Pal.)

Dann kommen der Marquis und Érise, die noch ein Plauderstündchen gehalten haben und sich gerade zur Ruhe begeben wollen (II, 7—8, S. 141—150, éd. Pal.). Der Marquis macht ihm weiss, dass er der junge Gripon sei, und dass sie, ohne den vielbeschäftigten Vater Gripon erst lange zu fragen, die Ehe auf eigene Faust geschlossen hätten. Duru schöpft nun Verdacht, aber einen falschen. Er meint, das junge Volk habe wahrscheinlich die ehelichen Rechte ein wenig „antizipiert" — doch die Moral ist nicht sein Metier, und er findet diese „Lebhaftigkeit" verzeihlich:

Pourvu qu'on n'ait pas fait une trop forte chère.
(II, 8, S. 148, éd. Pal.)

Diese Szenen, die 7. und 8. des zweiten Aktes, sind weniger natürlich als die analogen Szenen (s. unten) in Regnard's *Retour imprévu,*[1]) wo Géronte durch Merlin, den unvergleichlichen Bedienten seines Sohnes Clitandre, genarrt und von dem Betreten seines Hauses abgehalten wird. Ausserdem zeigen die Situationen, in denen uns die Neuvermählten vorgeführt werden, eine etwas gesuchte Pikanterie, die ans Penible streift, zumal es an freien Anspielungen gerade nicht fehlt.

---

[1]) Über das Verhältnis des Regnard'schen Stückes zur *Femme qui a raison* s. unten.



Bald kehrt indes Vater Gripon zurück, und Duru muss sich von seinem Irrtum hinsichtlich der Partien seiner Kinder überzeugen. Die Konsternation des Alten bei diesen Verhältnissen seines Hauses ist wohl begreiflich; aber unfassbar bleibt es dem Leser, dass ein Familienvater — und sei er ein Duru — in solcher Situation nicht ein einziges Mal sich fragt: „Wer sind denn diejenigen, an die meine Kinder sich gegen meinen Willen verheiratet haben?" Das fällt ihm nicht ein, Herr Duru ärgert sich nur über den Ungehorsam der Seinigen und vor allem über die Kosten des üppigen Hochzeitsfestes:

J'entrevois là dessous un tas d'iniquités,
Un amas de noirceurs, et sur-tout de dépenses,
Qui me glacent le sang et redoublent mes transes.
(III, 3, S. 155, éd. Pal.)[1])

Inzwischen erscheint auch Damis, und die dramatische Verwickelung hat ihren Höhepunkt erreicht (III, 4). Auch der leichtgläubigste Leser oder Zuschauer könnte sich durch die längst höchst unwahrscheinlich gewordene Situation nicht mehr poetisch täuschen lassen, und so wird denn der Knoten durch das Erscheinen der Frau Duru gelöst.

Diese erkennt sogleich ihren Gatten; Damis wirft sich dem Vater zu Füssen, während die Mutter als kluge Frau den Zorn ihres Mannes zu besänftigen sucht, indem sie ihn in besonnener Weise über die Vorgänge im Hause aufklärt. Sie erinnert ihn an die ersten Zeiten ihrer Ehe, als sie arm gewesen, wie sie stets nach den Tugenden einer guten Hausfrau gestrebt habe:

Alors que la misère à tous deux fut commune,
Je me fis des vertus propres à ma fortune,
D'élever nos enfans je pris sur moi les soins,
Je me refusai tout pour leur laisser, du moins,
Une éducation qui tint lieu d'héritage.

Was kann ihr der Gatte Erhebliches vorwerfen? Sie hat die Kinder wohl erzogen und ihnen angemessene Heiratspartien verschafft. Auch der Haushalt hat lange nicht so viel gekostet, als es den Anschein haben könnte, und das ihr von ihrem Gatten anvertraute Vermögen hat sie wohl verwaltet. Das sind Vorstellungen, denen selbst ein Duru nicht unzugänglich bleiben kann, und so findet er sich wohl oder übel mit der vollendeten Thatsache ab, und alles findet einen befriedigenden Abschluss. —

Ich habe bereits oben angedeutet, dass einige Verwandt-

---

[1]) Wieder ein Beleg für die oben gekennzeichnete geringe *vis comica* Voltaire's.



schaft zwischen dem Stücke Voltaire's und Regnard's *Retour imprévu* bestehe.

In dem einaktigen Prosalustspiele Regnard's[1]) kehrt ebenfalls ein Vater, Géronte, unvermutet von der Reise zurück. Sein Sohn Clitandre hat einen grossen Teil seines Vermögens verschwendet und steht im Begriffe, eine leichtsinnige Ehe mit Lucile einzugehen, der selbst vermögenslosen Nichte einer reichen Madame Bertrand. Ein Marquis hat Clitandre verdorben, aber dieser Marquis hat wenig mit dem unsrigen gemein, der, obwohl ein leichtlebiger Kavalier, sich doch innerhalb gewisser Grenzen hält. Regnard's Marquis dagegen gehört zu jener Klasse von jungen Adligen, Lieblingsgestalten dieses Dichters, die durch Trunk, Spiel und Ausschweifungen ihr Vermögen verprasst haben und oft geradezu die Parasiten der antiken Komödie vertreten (siehe Hettner [2. Auflage] II, 54—55). Der alte Géronte kommt gerade zurück, als sein leichtfertiger Sohn Hochzeit feiert. Die Verlegenheit ist gross, aber Merlin, der geriebene Diener Clitandre's, weiss Rat. Dies Ideal eines Bedienten, welches mit Fug und Recht den Namen des keltischen Zauberers führt, weiss durch schlau ersonnene Ausreden den Vater Géronte abzuhalten, das Hochzeitshaus zu betreten.[2]) Die Szenen, in denen dies geschieht, ähneln jenen in der *Femme qui a raison* nach Duru's Rückkehr, nur sind sie, wie schon hervorgehoben, weit natürlicher und daher wirksamer. Ein Wucherer erscheint mit einer Forderung. Merlin weiss dem Alten glaublich zu machen, dass sein Sohn das Geld zu einem soliden Geschäfte geliehen, um das Haus der Madame Bertrand zu kaufen. Nun kommt diese selber; Merlin flüstert ihr zu, sein Herr sei verrückt geworden, und diesem, Madame Bertrand sei von dem gleichen Unheil befallen. Diese Szene, obwohl stark übertrieben, ist von unwiderstehlicher Komik. Durch den Marquis erfährt endlich der Vater die Wahrheit; er verzeiht seinem Sohne, der sein Leben zu ändern verspricht; die Tante Bertrand versorgt Lucile mit einer ansehnlichen Aussteuer.

---

[1]) *Œuvres de Regnard.* Paris (Didot) 1801, tome II, S. 125—165.

[2]) Bei dieser Gelegenheit erfährt denn auch der schlaue Diener die Geschichte von einem verborgenen Schatze; diese, wie die anderen wesentlichen Elemente hat Regnard der *Mostellaria* des Plautus entlehnt. Das Verhältnis Regnard's zu Plautus hat des genaueren A. Hahne auseinandergesetzt: *Jean-François Regnard als Lustspieldichter.* Dissertation der Universität Erlangen, Lingen 1886, S. 59—62. Ich halte es für überflüssig, näher darauf einzugehen, da sich von den plautinischen Zügen bei Voltaire fast gar nichts mehr findet. Der einzige gemeinsame Zug ist ein unvermutet zurückkehrender Vater, dessen Kinder sich etwas voreilig in Liebesverhältnisse eingelassen haben (bei Plautus hat sich der Sohn eine Mätresse gekauft).



Endlich begegnet man auch im *Dissipateur* des Destouches[1]) einzelnen Personen und Situationen, welche sowohl an Regnard's *Retour imprévu*, wie auch an die *Femme qui a raison* erinnern.

Eine unvermutete Rückkehr findet sich in allen drei Stücken. In allen dreien auch ist es ein alter Geizhals, der heimkommt, Vater oder Onkel eines jungen Mannes, seines mutmasslichen Erben, den er bei einem Feste überrascht. Bei Regnard und Voltaire ist es seine Hochzeit, bei Destouches nur eine Orgie, die er mit einigen Freuden feiert. Auch des Verschwenders Onkel heisst Géronte wie der Vater Clitandre's. Wie sein Namensvetter im Regnard wird er von Pasquin abgefangen, dem listigen Bedienten seines Neffen Cléon, und von Finette, dem gewitzigten Kammerkätzchen der Julie, Cléon's Geliebten (III, 3 bis 6, *l. c.*, S. 207—224). Finette ist wie Regnard's Lisette ein schlaues Kammerzöfchen, während bei Voltaire mehr die Pikanterie und zugleich die Impertinenz der Soubrette hervortritt. Auch im Destouches wird der arme Alte von den schlauen Bedienten düpiert, die ihm die unglaublichsten Märchen aufbinden, um ihm weiss zu machen, dass sein Neffe der denkbar beste Haushalter sei.

Hiermit hören die Ähnlichkeiten zwischen den drei Stücken auf, einige Kleinigkeiten abgerechnet. So hat z. B. Voltaire den Namen seines Gripon wohl unzweifelhaft von dem diebischen Intendanten im *Dissipateur* entlehnt.[2])

Ich bezweifle kaum, dass Destouches Regnard, noch weniger, dass Voltaire beide benutzt hat. Allerdings hat er die von seinen Vorgängern gegebene Idee erheblich anders verarbeitet. Ja, sein Stück hat eine ganz neue Wendung bekommen durch die im Titel ausgesprochene Grundidee, die durchaus Voltaire angehört. Der Marquis ist bei Voltaire anständiger geworden, die Soubrette hat eine neue Nüance bekommen, andererseits ist keiner der beiden Géronte ein so widerlicher Filz wie Duru; der abstossende Charakter Gripon's, wenn man ihn überhaupt einen Charakter nennen darf, ist Voltaire's Erfindung.

Dieses Stück also von zweifelhaftem Werte ist einem

[1]) *Œuvres de monsieur Destouches etc.* La Haye 1754, tome III, p. 141—279.

[2]) Der *Dissipateur* enthält einen Zug, der, obwohl von Voltaire nicht benutzt, mir hinlänglich interessant zu sein scheint, um hier kurz Erwähnung zu finden. Es ist der Verlust eines Schiffes, der einen reichen, aber sorglosen Menschen an den Rand des Verderbens führt, jener Zug, der den Leser des *Kaufmanns von Venedig* so lebhaft anzieht. Ist sein Vorkommen bei Shakespeare und Destouches zufällig oder hat der letztere Shakespeare nachgeahmt? Man beachte den längeren Aufenthalt des französischen Dichters in London!

schonungslosen Kritiker in die Hände gefallen. Fréron, der uns noch eingehender beschäftigen wird, hat es hart mitgenommen (*Année littéraire* 1759, tome VIII, S. 3). Aber auch andere haben genug daran auszusetzen gefunden: Luchet die lüsternen Situationen, Palissot die vielen burlesken und vulgären Wendungen und die der Wahrscheinlichkeit hohnsprechende Intrigue. Auch Grimm, der das Stück in der *Correspondance littéraire* kritisiert (éd. M. Tourneux, t. IV, S. 173, 15. Dezember 1759) findet den Plan schlecht, die Szenen flüchtig hingeworfen, '*on n'y trouve ni caractère ni fond.*' Doch setzt er hinzu: *Malgré tous ces défauts et d'autres encore qu'il ne serait pas difficile d'indiquer, on ne peut disconvenir que cette pièce ne soit écrite avec une très-grande facilité, qu'elle ne soit gaie, quoiqu'elle ne soit pas plaisante ... En un mot, on n'est jamais juste. On devait regarder 'la Femme qui a raison' comme un ouvrage qu'il faut lire et non point juger, qui n'a aucune prétention et qui, par conséquent, ne mérite aucune sévérité.* Dies Urteil scheint mir vernünftig. Wer verlangte von einer lustigen, tollen Posse, noch dazu mehr oder weniger einem Gelegenheitsstücke, streng logische Handlung und vollkommen durchgeführte Charaktere? (Vgl. noch die Ansicht von Mahrenholtz, *l. c.* I, 218.)

§ 5. *Nanine (Ännchen) ou le Préjugé vaincu (Das überwundene Vorurteil).* 1748—1749.

Œuvres, éd. Palissot, 5, 1—100. *Œuvres*, éd. Beuchot, 6, 1—86.

Diese bedeutendste Schöpfung Voltaire's auf dem Gebiete der Lustspieldichtung wurde ebenfalls während des Aufenthaltes in Lothringen gedichtet. Verfasst, jedenfalls begonnen, ward das Stück zu Commercy im Jahre 1748, kurze Zeit nach dem bereits öfter erwähnten Zwischenfalle mit der du Châtelet (vgl. Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* II, 205, Desnoiresterres III, 236). Beuchot ist der Ansicht, dass es auch noch in demselben Jahre, 1748, auf einem Privattheater aufgeführt worden sei, wenigstens aufgeführt sein könne (*Avertissement du nouvel éditeur*, *Œuvres* 6, 2). Man könnte dies indirekt aus jener Angabe Longchamp's (*l. c.*, S. 246) schliessen, wo dieser es zusammen mit der *Femme qui a raison* vor dem Könige Stanislaus aufgeführt werden lässt, eine Aufführung, für die er zwar das Jahr 1749 ansetzt, die aber, wie wir oben gesehen, höchstwahrscheinlich 1748 stattgefunden hat. Andererseits steht fest, dass Voltaire noch im Jahre 1749 an der *Nanine* gearbeitet hat. Es erhellt dies unzweifelhaft aus dem Briefe an Mme d'Argental vom 2. Mai 1749

(*Œuvres compl.*, Hach., 35, 127), wo Voltaire schreibt: *J'ai fait cent vers à Nanine* (vgl. Desnoireterres III, 282—283). Womöglich sind diese Angaben dahin zu vereinbaren, dass es sich in jenem Briefe nur um eine Überarbeitung des Stückes zum Zwecke der öffentlichen Aufführung handelt; denn wenige Wochen später, am 16. Juni 1749, ging das Stück zum ersten Male über die Bühne des *Théâtre-Français.* Änderungen muss das Stück wohl auf alle Fälle erlitten haben; denn Longchamp berichtet, von jenem mysteriösen Einakter, welcher das Abenteuer der du Châtelet behandelte, habe Voltaire einzelne Verse in die *Nanine* aufgenommen. Ich muss gestehen, trotz sorgfältiger Recherchen von diesen Versen keine Spur entdeckt zu haben. Sei dem wie ihm wolle: *Nanine* wurde oft gegeben, oft gedruckt und teilte mit Voltaire's *Irène* die Ehre jener berühmten Vorstellung vom 30. März 1878, während deren die Büste Voltaire's auf dem Theater der *Comédie-Française* bekränzt wurde. Auch an einem anderen merkwürdigen Tage noch wurde *Nanine* gegeben. Am 11. Juli 1791, wo Voltaire's sterbliche Reste nach dem Pantheon übergeführt wurden, spielte man das Stück auf dem *Théâtre de la Montausier* (vgl. Bengesco, *Bibliographie* I, 49).

Die Aufführung der *Nanine* rief eine Anzahl Broschüren über die *comédie larmoyante* ins Leben, unter denen die bereits erwähnten *Réflexions sur le comique larmoyant par M. de C*(hassiron) etc. 1749 am wichtigsten sind. Auf diese antwortet Voltaire in der *Préface*, die er seiner ebenfalls noch 1749 erschienenen Ausgabe der *Nanine* (Paris, Lemercier und Lambert) voranstellte.

In dieser Vorrede hat der Dichter seine Ansichten über das rührende Lustspiel am eingehendsten entwickelt. Ich muss daher einige Augenblicke bei derselben stehen bleiben. Zunächst betont Voltaire, dass das rührende Lustspiel immer Lustspiel bleiben müsse. Er weist daher alles ab, was zu der sogenannten *tragédie bourgeoise* hinüberführen könnte.

Natürlich; denn Voltaire wollte ja nicht einmal, wie wir gleich sehen werden, von der *comédie sérieuse* des la Chaussée etwas wissen, sondern hielt immer am komischen Charakter, trotz Einmischung der Rührelemente, streng fest.

Wenn nun, fährt Voltaire fort, die neue Komödie bei alledem sogar bis zu Thränen rühren darf, so ist zu vermeiden, dass diese Rührung in eigentlich heroisch-tragischen Konflikten ihren Ursprung habe; nur die Liebe darf diese Rührung hervorrufen. Und welche Liebe? Nicht die gewaltige Liebesleidenschaft der Tragödie, nicht ‚*l'amour furieux, barbare, funeste*', wie er sie

nennt, sondern *'l'amour naïf et tendre'*, die Liebe, welche allein im Lustspiele vorkommen darf. Diese Erwägungen führen unseren Kritiker auf eine andere: man hat in Frankreich begonnen, die Sprache der Tragödie und die der Komödie einander zu nähern. *La galanterie, les déclarations d'amour, la coquetterie, la naïveté, la familiarité, tout cela ne se trouve que trop chez nos héros et nos héroïnes de Rome et de la Grèce dont nos théâtres retentissent...* Das konnte Voltaire, der bei all' seiner zeitweiligen Shakespearebegeisterung tiefer als einer von den Traditionen der klassisch-französischen Bühne durchdrungen war, nicht behagen. Die naive, kindliche, unschuldige, zärtliche, rührende Liebe gehört nicht in die Tragödie, sie gehört der feinen Komödie, dem *haut comique*.

Ist denn nun eine solche Annäherung des Tragischen und des Komischen gar nicht erlaubt? Doch, sie ist es: im rührenden Lustspiel. An dieses gibt die eine wie die andere der beiden Künste etwas ab; und so entsteht eine ästhetisch angenehme Mischgattung.[1]) Aus diesen Deduktionen Voltaire's — die er übrigens ziemlich flüchtig und ohne die wünschenswerte Genauigkeit entwickelt, so dass ich sie erheblich ergänzen musste, um dem Leser klar zu machen, was er eigentlich sagen will — aus diesen Deduktionen würde nun allerdings die Verwerflichkeit der vollständig ernsten Komödie folgen, wie sie la Chaussée in seinen späteren Stücken und ferner Diderot anbauten. Denn beide sollen etwas beisteuern, Lustspiel und Trauerspiel, und der überwiegende Charakter des neuen Genres soll immer noch ein komischer sein. *La comédie*, sagt Voltaire, *encore une fois, peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyant, c'est alors qu'elle serait un genre très-vicieux et très-désagréable.* (Vergl. Lessing's *Hamburgische Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele. Halle, 1877, S. 136.)

Voltaire tritt zum Schlusse seiner Argumentation noch einem Einwande entgegen, den man gegen die neue Gattung erhoben: dass es nämlich schwierig sei, den Zuschauer un-

[1]) Ans Tragische, freilich nicht ans Heroisch-Tragische der klassisch-französischen Bühne, stark anklingend sind grossenteils die in der *comédie larmoyante* vorgeführten Handlungen, die an Grossartigkeit — man vergleiche la Chaussée's spätere Stücke, man vergleiche auch die Konflikte in Voltaire's *Écossaise, Droit du Seigneur, Charlot* — die Grenzen der Lustspielhandlung thatsächlich überschreiten. Ins Gebiet des Komischen gehört ausser den bei allen Dichtern ausser la Chaussée niemals fehlenden lächerlichen Personen und Situationen nach Voltaire's Deduktion auch die Natur des von ihm sogenannten *amour naïf*, einer Liebe, die sich allerdings von der heroischen Liebesleidenschaft der klassischen französischen Bühne wesentlich unterscheidet.



merklich aus der Rührstimmung in die heitere Lachstimmung zu versetzen. *Ce passage*, entgegnet Voltaire, *tout difficile qu'il est de le saisir dans une comédie, n'en est pas moins naturel aux hommes.*

Hier stehen wir wiederum auf dem Boden der bereits in der Vorrede zum *Enfant prodigue* gegebenen Argumentation, der ich schon oben Lessing's tiefere Auffassung zur Seite stellte. Voltaire bringt absolut keine neuen Beweisgründe, sondern begnügt sich, zur Stütze seiner Theorie einige Beispiele zu zitieren, zwei aus dem Homer, *Ilias* 1, 599, wo die unsterblichen Götter über den hinkenden Vulkan in ein unauslöschliches Gelächter ausbrechen, nachdem sie doch kurz zuvor durch die Donnerworte des Zeus in Furcht gesetzt waren, und *Ilias* 6, 466—71, wo Hektor über die Angst des kleinen Astyanax lächelt, während Andromache in Thränen zerfliesst; endlich eine allerdings äusserst drastische Anekdote von der Schlacht am Speierbache.

Soviel über Voltaire's damalige theoretische Ansichten. Den Stoff zu seiner *Nanine* nun hat sich der Dichter — grossenteils wenigstens — wiederum von den Engländern geholt.[1])

Das Stück heisst *Nanine* nach der Hauptheldin. Diese, ein Mädchen von niedriger Herkunft, ist von ihrer zartesten Kindheit an im Hause des Grafen d'Olban erzogen worden, als Schützling der alten Marquise, der Mutter des Grafen. Jedermann im Schlosse hat das aufgeweckte und dabei liebenswürdig-bescheidene Mädchen gern; eine tiefe Neigung zu Nanine aber hat der Graf gefasst, der sich im Anfange freilich derselben gar nicht recht bewusst ist: er glaubt nur Mitleid mit der abhängigen Stellung des liebenswürdigen Geschöpfes zu empfinden. Aber als eine Persönlichkeit von ganz anderem Schlage, sein Gärtner Blaise, ein echter, rechter Dorftölpel, um Naninens Hand anhält, da entdeckt der Graf, dass es wirklich Liebe ist, was er für das schöne Kind fühlt. Nun lebt im Schlosse eine Verwandte des Grafen, die Baronin de l'Orme, die lange mit dem Herrn Vetter grossartige Güterprozesse geführt hatte, aber seit längerer Zeit zu der Überzeugung gelangt ist, dass es praktikabler sei, durch ein Ehebündnis sich mit ihrem Komparenten zu vergleichen. Die welterfahrene Dame hat natürlich längst die Neigung ihres „Zukünftigen" für Nanine auskundschaftet und ist daher sehr bereit, dem Gärtner die Hand des jungen Mädchens zuzusagen. Aber Nanine weigert sich. Da droht ihr die Baronin, sie in ein Kloster zu sperren, und das arme Ding willigt ein, da

[1]) S. unten die genauere Darlegung des Verhältnisses der *Nanine* zur *Pamela* Richardson's.



sie auch ihrerseits eine geheime Neigung zu dem Grafen hegt, die sie bei ihrer Lage und ihrem Stande für ein Verbrechen hält. Die Abreise ist auf die früheste Stunde des andern Morgens festgesetzt. Inzwischen lässt der Graf Nanine kommen, erklärt ihr seine Liebe, vermag aber den Entschluss des jungen Mädchens nicht zu erschüttern, dessen Motiv sie übrigens dem Grafen verschweigt, um ihn nicht zu kränken. Im Augenblicke der Abreise wird der Plan der Baronin vereitelt. Denn der Graf d'Olban lässt, nach einer schlaflos verbrachten Nacht, zum zweitenmale die Geliebte zu sich bescheiden. Wiederholte Liebeserklärung, wiederholtes Zögern von seiten Naninens, die indessen zu dem Entschlusse kommt, an ihren Vater zu schreiben und diesem ihren Kummer mitzuteilen. Sie fügt diesem Briefe ein ansehnliches Geldgeschenk bei, das ihr selbst erst kurz zuvor von dem Grafen übersandt worden. Brief und Geld will Blaise besorgen, der froh ist, der Angebeteten einen Dienst erweisen zu können. Aber der Tölpel lässt sich den Brief von der Baronin abnehmen. Da Naninens Schreiben sehr zärtlich, zugleich aber sehr allgemein gehalten ist, zudem ohne Unterschrift, so hält es die Baronin für einen an einen andern Freier gerichteten Liebesbrief,[1]) oder will es für einen solchen halten. Triumphierend eilt sie zum Grafen. Dieser lässt sich täuschen, Nanine wird aus dem Schlosse gejagt, die Baronin glaubt gesiegt zu haben.

Da kehrt die alte Marquise von einer längeren Abwesenheit zurück. Sie ist wenig erfreut zu hören, dass der Sohn die Baronin de l'Orme heiraten will; denn sie fürchtet, bei deren ehrgeizigem und eigenwilligem Charakter, ihren mütterlichen Einfluss auf den Grafen einzubüssen. Tief betrübt aber ist die im Grunde herzensgute Dame über die Behandlung ihres Schützlings. Sie bestimmt ihren Sohn, unverzüglich Naninens Vater zu empfangen, der infolge der Geldsendung nach dem Schlosse geeilt ist, da er fürchten muss, das Geld sei nicht auf rechtmässige Weise in den Besitz seiner Tochter gekommen.

Nun klärt sich alles auf. Nanine wird zurückgerufen, die Marquise, gerührt von der Schönheit und Hochherzigkeit des jungen Mädchens, willigt in die Heirat mit dem Grafen: die Baronin hat ihr Spiel verloren.

Ist die Intrigue des Stückes schwach, der Knoten nur lose geschürzt, so bot der Stoff, wie man sieht, Gelegenheit zu anmutenden Situationen, was Voltaire sich nicht entgehen liess;

[1]) Dieses Kunstmittelchen, auf welchem hier, wie man sieht, die ganze Intrigue des Stückes beruht, hat Voltaire allzu oft angewandt. Ich erinnere an das zweideutige Billet Nerestan's in der *Zaïre* und den Brief Amenaïdens im *Tancrède*.



vor allem aber weist die Charakterzeichnung eine Menge psychologischer Feinheiten auf.

Der Graf d'Olban ist ein hochgebildeter junger Edelmann, den seine Bildung über die Vorurteile seines Standes erhoben hat. Voltaire, der bekanntlich während seines langen Lebens mit der Crême der französischen Aristokratie, mit den d'Argenson, d'Argental und so unzähligen anderen intim verkehrte, hat möglicherweise unter dem Bilde dieses jungen, aufgeklärten und liebenswürdigen Adeligen das Porträt eines seiner hochgestellten philosophischen und litterarischen Freunde geben wollen.[1]) Da ich von dem Charakter des Grafen noch im zweiten Teile dieser Abhandlung, in dem Abschnitte von der Charakterzeichnung Voltaire's, zu sprechen haben werde, so will ich mich hier auf die philosophische Seite in dem Bilde des Grafen beschränken, zumal diese für die weiter unten zu besprechende Tendenz der *Nanine* so ausserordentlich charakteristisch ist. Der junge Philosoph tritt uns am glänzendsten in jener längeren Unterhaltung entgegen, die er gleich zu Beginn des Stückes (I, 1, S. 21—22) mit der Baronin führt:

La baronne.
Vous oseriez trahir impudemment
De votre rang toute la bienséance;
Humilier ainsi votre naissance;
Et dans la honte, où vos sens sont plongés.
Braver l'honneur?

Le comte.
Dites les préjugés.

. . . .

. . . vous mettez la grandeur
Dans des blasons: je la veux dans le cœur.
L'homme de bien, modeste avec courage,
Et la beauté spirituelle, sage,
Sans bien, sans nom, sans tous ces titres vains,
Sont à mes yeux les premiers des humains.

La baronne.
Il faut au moins être bon gentilhomme.

. . . .

Le comte.
Le vertueux aurait la préférence.

La baronne.
Peut-on souffrir cette humble extravagance?
Ne doit-on rien, s'il vous plaît, à son rang?

Le comte.
Être honnête homme est ce qu'on doit.

---

[1]) Auch einige Züge des Philosophen Voltaire selbst dürfte man vielleicht erkennen. Vgl. darüber II. Teil, Kap. II, § 2.

La baronne.

Mon rang
Exigerait un plus haut caractère.

Le comte.

Il est très-haut; il brave le vulgaire.

La baronne.

Vous dégradez ainsi la qualité!

Le comte.

Non, mais j'honore ainsi l'humanité.

La baronne.

Vous êtes fou: quoi! le public, l'usage!

Le comte.

L'usage est fait pour le mépris du sage. Etc.

Dieser Dialog, der zugleich die Stellung der Baronin hinreichend kennzeichnet — sie hält aus Überzeugung sowohl als auch um ihres Vorteils willen an den aristokratischen Vorurteilen krampfhaft fest —, gibt ein hübsches Beispiel von Voltaire's epigrammatisch pointierter Schreibweise, die er auch im Lustspiel hier und da mit Vorteil verwendete.

Psychologisch nicht unwahr ist es fernerhin, dass dieser kenntnisreiche junge Philosoph, der sich sogar in die Schriften der englischen Weisen mit Erfolg vertieft hat, auf einen wenig stichhaltigen Verdacht hin die Geliebte, die er eben erst so glänzend gegen die Baronin verteidigte, sogleich fallen lässt, ja verstösst. Ich sage, psychologisch nicht unwahr: denn er ist eifersüchtig, eine Leidenschaft, der gegenüber die Philosophen in der Regel gerade so machtlos sind wie wir anderen Sterblichen. Doch verzeiht ihm der Leser, der vorher seine auf wirklicher Läuterung des Denkens und Fühlens beruhenden Ansichten vernommen,[1]) der ihn hat die schönen Worte sagen hören:

Irai-j'en sot aux autres m'informer
Qui je dois fuir, chercher, louer, blâmer?
Quoi! de mon être il faudra qu'on décide?
J'ai ma raison; c'est ma mode et mon guide,
Le singe est né pour être imitateur,
Et l'homme doit agir d'après son cœur.

(I, 1, S. 22—23, éd. Pal.)

Nicht ohne Interesse kann es nun sein, diejenige kennen zu lernen, die dieser Mann seine Geliebte nennt. Wir haben gehört, dass sie wohlerzogen, von sanftem Wesen und nicht gewöhnlicher Begabung ist. Ihr Äusseres ist sehr anmutig; ihre

---

[1]) Denn er fühlt, bei dem Charakter und der Bildung des Grafen, dass dieser seine vorschnelle Handlungsweise bereuen, dass alles sich aufklären, alles gut werden muss.

grossen schwarzen Augen werden ausdrücklich gerühmt (I, 5, S. 30, éd. Pal.).

Nanine ist unzweifelhaft ein liebenswürdiges Wesen, aber in der Schilderung ihrer himmlischen Sanftmut hat der Dichter des Guten wirklich zu viel gethan. Man hat hierin ohne Zweifel ebenso sehr eine Konzession an das Spezifische der *comédie larmoyante* zu erblicken, wie in der, namentlich gegen den Schluss etwas stark hervortretenden, Tugendrederei des Grafen. Nachdem Nanine mit einer gewissen Festigkeit den Blaise zurückgewiesen, ist sie — nach meiner Auffassung wenigstens — denn doch zu schnell bereit, sich ins Kloster sperren zu lassen:

J'embrasse vos genoux;
Renfermez-moi, mon sort sera trop doux.
(I, 5, S. 33—34, éd. Pal.)

Sie fürchtet einzig und allein, ihren Wohlthäter, den Grafen, den im geheimen geliebten, zu beleidigen, wenn sie so ohne Abschied geht:

Hélas! je fuis le plus aimable maître!
En le fuyant je l'offense peut-être.
(I, 6, S. 36, éd. Pal.)

Dieser letzte Zug ist ebenso wahr, wie jener andere, dass sie vor seiner Liebe scheu zurückweicht, aus Furcht, der Graf möge dereinst die Verbindung mit der Armen, Namenlosen zu bereuen haben:

C'est un danger, c'est peut-être un grand tort,
D'avoir une ame au-dessus de son sort.
(I, 6, S. 36, éd. Pal.)

Aber dieses sanfte, himmlisch selbstlose Mädchen, das mit Schimpf und Schande aus dem adligen Hause gejagt, noch seine ehemaligen Wohlthäter segnet, es ist nicht ohne feinen Esprit, ohne Schalkheit, ja es kann sogar der Baronin ganz allerliebste kleine Bosheiten sagen, wie die folgende Stelle beweist:

Die Baronin:

Gardez-vous, je vous prie,
D'imaginer que vous soyez jolie,

und Naninchen antwortet:

Vous me l'avez si souvent répété
Que si j'avais ce fonds de vanité,
Si l'amour-propre avait gâté mon ame,
Je vous devrais ma guérison, Madame.
(I, 5, S. 32, éd. Pal.)

Ganz reizend, nicht wahr? Vielleicht hätte Voltaire gut daran gethan, nach dieser Seite hin den Charakter Naninens zu

erweitern und die larmoyante Seite etwas mehr einzuschränken. Die Person Naninens wäre interessanter, jedenfalls dramatischer geworden.

Um noch ein Wort von der Nebenbuhlerin des jungen Mädchens zu sagen, so ist dieselbe ja im allgemeinen schon durch den obenangeführten Dialog gekennzeichnet. Leider ist Voltaire bei der Schilderung dieses Charakters wieder hier und da in seinen alten Fehler verfallen, die eigene Persönlichkeit statt der dramatischen reden zu lassen:

Ni vous ni moi n'avons un cœur tout neuf.
Vous êtes libre, et depuis deux ans veuf.
Devers ce temps j'eus cet honneur moi-même.
Et nos procès, dont l'embarras extrême
Était si triste et si peu fait pour nous,
Sont enterrés ainsi que mon époux.

Cette manière de plaisanter sur le veuvage, bemerkt La Harpe sehr richtig *(Cours* 11, 415), *est d'un poète qui badine et non d'un personnage sérieux et décent.*

Keiner hat den Charakter der Baronin nebst all' ihren Schlichen richtiger erkannt, als die alte Marquise. Palissot *(Préface de l'éditeur*, Œuvres 5, 3) bemerkt, dass ihr Charakter dem der Madame Pernelle im *Tartuffe* glücklich nachgebildet sei. Palissot hat nicht ganz unrecht. Beide sind gleichermassen eifersüchtig auf ihre Stellung ihren Söhnen gegenüber; beide fürchten den mütterlichen Einfluss durch die Schwiegertochter einzubüssen: daher ihre Feindseligkeit gegen diese. Wie Madame Pernelle immer an der zweiten Frau Orgon's etwas zu tadeln findet, so die Marquise an der Baronin, die sie bereits als ihre künftige Schwiegertochter betrachten muss:

M[me] Pernelle.

. . . *Ma bru, qu'il ne vous en déplaise,*
Votre conduite, en tout, est tout à fait mauvaise;
Vous devriez leur mettre un bon exemple aux yeux;
Et leur défunte mère en usoit beaucoup mieux. Etc.

(L'Imposteur I, 1, v. 25—28, *Œuvres de Molière,* éd. E. Despois et P. Mesnard *[les Grands Écrivains de la France]* t. IV, S. 401.)

La marquise.

Votre Baronne est une acariâtre,
Impertinente, altière, opiniâtre
Qui n'eut jamais pour moi le moindre égard.
(II, 12, S. 71, éd. Pal.)

Wie alle alten Damen haben auch sie an den Vergnügungen der Neuzeit vieles auszusetzen:

Ces visites, ces bals, ces conversations,
Sont du malin esprit toutes inventions. Etc.
(L'Imposteur I, 1, v. 151—152, *l. c.* IV, S. 406.)

J'entends parler de nouvelle cuisine,
De nouveaux goûts; on crève, on se ruine,
Les femmes sont sans frein, et les maris
Sont des benêts. Tout va de pis en pis.
(II, 12, S. 71, éd. Pal.)

Fast wörtlich stimmen die zwei Stellen überein, an denen die beiden Alten so recht den mütterlichen Ton anschlagen:

Je vous l'ai dit cent fois quand vous étiez petit —
(*L'Imposteur* 5, 3, v. 1664, *l. c.* IV, S. 508.)

und

Je vous ai dit cent fois dans votre enfance —
(III, 5, S. 87, éd. Pal.)

Eine gleiche schwiegermütterliche Aversion kann natürlich die Marquise gegen Nanine nicht haben; denn diese, ihr Schützling und von ihr erzogen, erscheint ausserdem durch ihr sanftes und demütiges Wesen als eine weit ungefährlichere Schwiegertochter. Übrigens ist die Marquise auch eine herzensgute alte Dame, der schon das Unglück des armen Mädchens nahe genug geht.[1]) Und so hat sie denn dem Wunsche des Sohnes, Nanine zu seiner Frau zu machen, nur ein schwaches:

La famille
Étrangement, mon fils, clabaudera,

entgegenzusetzen, und, als nun Nanine hochherzig auf des Grafen Hand verzichten will, gewinnt das Mädchen vollends das Herz und die Einwilligung der Marquise.

Noch ein Wort über die im eigentlichsten Sinne komischen Figuren: Blaise, den Gärtner, und Germon, den Kammerdiener des Grafen. „Diese beiden drolligen Bedienten," sagt La Harpe, „sind gerade, was sie sein müssen." Blaise dient in gewissem Sinne als Relief zur Gestalt der Nanine: beide sind Dorfkinder, aber, während die eine durch ihre Bildung dem Gutsherrn gleichgekommen ist, ist jener ein rechter bäurischer Tölpel geblieben.

Mit offenem Munde steht der ehrliche Dorfjüngling da und bewundert die Talente der Nanine, die er angebetet und zur Frau zu begehren gewagt hat:

Le grand génie! elle écrit tout courant;
Qu'elle a d'esprit! et que n'en ai-je autant!
(II, 3, S. 57, éd. Pal.)

Ebenso ihre Haltung, ihr Benehmen:

Elle m'impose
Par son maintien! devant elle je n'ose
M'expliquer . . . là . . . tout comme je voudrais:
Je suis venu cependant tout exprès. (ib.)

---

[1]) Sie ist weit gutmütiger und liebenswürdiger als Madame Pernelle; über den Charakter der letzteren vergl. R. Mahrenholtz, *Molière's Leben und Werke (Franz. Stud.* II), S. 170—171.

Nicht minder amüsant klingt sein stupides Lachen, als er die Baronin düpiert zu haben glaubt, die ihm den Brief abgenommen, aber das Packet mit dem Gelde gelassen hat:

> *Ha, ha, ha ha, qu'elle est bien attrapée!*
> *Elle n'a là qu'un chiffon de papier;*
> *Moi, j'ai l'argent* etc.

Das Stück, welches, wie schon oben bemerkt, einen sehr nachhaltigen Einfluss ausgeübt hat — es wurde Repertoirstück im eigentlichsten Sinne des Wortes —, wurde bei seinem ersten Erscheinen nicht so gefeiert, wie man bei der herrschenden Stimmung für die Rührstücke wohl hätte erwarten sollen. So sagt Collé in seinem *Journal* (Paris 1803, I, S. 98, juin 1749): *Cette pièce étonna plus qu'elle ne fut goûtée* (s. Desnoiresterres III, 287), und La Harpe *(Cours II,* 416): *Ce petit drame de* Nanine *est ce que Voltaire a fait de mieux dans ce genre; il est plein d'intérêt, de grâce et de détails charmants. Il eut dans sa nouveauté beaucoup moins de succès que l'*Enfant prodigue; *mais depuis il a toujours été bien plus suivi et plus goûté.*

Was die Stimmen der Kunstrichter angeht, so wollen wir zuvörderst den königlichen Kritiker Friedrich II. hören. Er schreibt über die *Nanine* an deren Verfasser am 11. Januar 1750 *(Œuvres compl. de Voltaire* [Hach.] 35, 181—183).[1]) Nachdem er das Lustspiel zuerst in einem geistsprühenden kleinen Gedichtchen verspottet hat, welches folgendermassen beginnt:

> *J'ai vu le roman de Nanine*
> *Élégamment dialogué,*
> *Par hasard, je crois, relégué*
> *Sur la scène aimable et badine*
> *Où triomphèrent les écrits*
> *De l'inimitable Molière* etc.

führt der König in dieser Weise fort: *Comme vous n'avez pu réussir à m'attirer dans la secte de La Chaussée, personne n'en viendra à bout; j'avoue cependant que vous avez fait de Nanine tout ce qu'on en pouvait espérer.* Man beachte wohl, dass der König eigentlich nicht das Stück, sondern die ganze Gattung verurteilt, und dass er nicht leugnet, dass *Nanine*, einmal als Stück der Rührgattung betrachtet, ihr Verdienst habe.

Man wird sich nicht wundern, Friedrich also reden zu hören. Denn, während die *Prude* dem etwas frivolen Esprit des preussischen Kronprinzen zusagen müsste, konnte das weinerliche Lustspiel dem energischen, entschlossenen Charakter des jungen

---

[1]) Vgl. *Œuvres de Frédéric le Grand* (ed. Preuss) t. XI, S. 145.

Königs wenig behagen,[1]) wie denn auch die Heldenseele Napoléon's I. an der Rührgattung niemals Geschmack fand. (Thiers erzählt dies im XX. Bande seiner *Histoire du consulat et de l'empire: Napoléon à Sainte-Hélène.)*

Von den gleichzeitigen französischen Kritikern haben die Clément, Grimm, la Porte u. a. mit mehr oder weniger „Gunst oder Hass" unsere Komödie beurteilt.

Der letztere hat gelegentlich einer genauen Analyse des Stückes (in den *Observations sur la litt. mod.* I, 56) die Haltlosigkeit der schon damals ausgesprochenen und seitdem unzählige Male nachgebeteten Behauptung widerlegt, *Nanine* sei weiter nichts als eine dramatisierte *Pamela* (vgl. Mahrenholtz I, 218. Die genannte Behauptung findet sich u. a. noch bei Uthoff, *l. c.* 44, 59). Da mir la Porte's *Essai* unzugänglich war, mir aber andererseits die Sache hinlänglich wichtig schien, so habe ich selbst die wenig genussreiche Reise durch Richardson's endlosen Roman[2]) angetreten, und bin bei meinen Untersuchungen über das Verhältnis zwischen *Nanine* und *Pamela* zu den nachfolgenden Ergebnissen gelangt:

Wenn von einem Verhältnisse der Nanine zur Pamela gesprochen wird, so kann es sich dabei selbstredend nur um die beiden ersten Bände des Richardson'schen Romans handeln, welche die Geschichte Pamela's bis zu ihrer Heirat zum Inhalte haben. Bekanntlich enthielt der Roman in der ersten Ausgabe überhaupt nur diesen Teil (vergl. H. Morley, *A First Sketch of English Literature*, 10th edition, London 1883, S. 826—827), die beiden anderen Bände sind erst später hinzugedichtet und enthalten das Leben der Heldin als Lady B.

Die Beziehungen zwischen den beiden ersten *Pamela*bänden und der *Nanine* reduzieren sich auf nachstehendes: In beiden Werken verliebt sich ein junger Adliger in ein armes, im Hause seiner Mutter als deren Schützling erzogenes Mädchen, das er schliesslich, trotz aller Hindernisse, die sich einer solchen Verbindung entgegenstellen, zu seiner Gattin macht. Soweit geht das Gemeinsame im Vorwurf. Im einzelnen nun hat die Szene, in der der Graf Naninen seine Liebe erklärt (II, 7, S. 37 u. ff., éd. Pal.) eine gewisse Ähnlichkeit mit jener, wo der junge Engländer, gerührt von der Unschuld und der Geduld Pamela's, ihr ein Geständnis reiner Liebe ablegt *(Pamela* I, S. 285 u. ff.),

---

[1]) Der König war zudem ein ausgesprochener Verehrer der klassischen Regeln. S. *Œuvres* (ed. Preuss) t. XI, S. 146 Anm. 1.

[2]) Benutzt habe ich die zehnte Ausgabe der *Pamela: Pamela, or, Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters etc. In Four Volumes.* London 1775.

nachdem er freilich zuvor ihrer Tugend die bedenklichsten Fallen gestellt hat. Die stolze, aristokratische Gesinnung der Baronin und die Behandlung, welche sie der armen Nanine angedeihen lässt, erinnert nicht minder lebhaft an die aristokratischen Ansichten der Lady Davers (*Pamela* II, S. 52 u. ff.) und an ihre Aufführung in dem in der Grafschaft Lincolnshire gelegenen Schlosse ihres Bruders, nach Pamela's Heirat (*ib.* II, 224 u. ff.).

In beiden Stücken ist ferner die Titelheldin über ihren Rang hinaus erzogen und gebildet; wenn Nanine englische Bücher liest, so ist Pamela wenigstens in der Litteratur ihres Landes wohl bewandert; in beiden Stücken kommt schliesslich der arme Vater der Heldin, um das Schicksal seines Kindes besorgt, auf das Schloss des vornehmen Liebhabers — aber hiermit enden auch die Beziehungen zwischen dem Romane Richardson's und Voltaire's Lustspiel.[1])

Unleugbar betreffen dieselben grossen-, wo nicht grösstenteils unwesentliche Äusserlichkeiten: dagegen ist die Tendenz des Richardson'schen Romanes durch Voltaire wesentlich umgestaltet. Dies zeigt ein Blick auf die Nebentitel: *Virtue Rewarded* und *le préjugé vaincu.* Richardson's Tendenz war, den Sieg der Tugend über die schlauesten Künste teuflischer Verführung zu verherrlichen, und, wenn diese Tugend in einer ausserordentlichen Weise belohnt wird, so erkennt Richardson die Heirat eines armen Mädchens mit dem Erben eines stolzen Namens eben ausdrücklich als etwas ausserordentliches an, das nach seiner Meinung völlig ungerechtfertigt wäre, wenn nicht die überaus grosse Tugend der einen den Rang und das Vermögen des anderen aufwögen. Anders Voltaire. Auch er redet genug von der „Tugend" seiner Heldin, aber er hat sie bei weitem nicht solchen, fast übermenschlichen Prüfungen unterworfen als Richardson. Auch Voltaire weiss, dass die Verbindung eines Grafen d'Olban mit einer Nanine etwas aussergewöhnliches ist; aber warum? weil ein Vorurteil der Menschen dagegen spricht. Ihm kommt es weniger darauf an, den Sieg der Tugend zu verherrlichen, als die Falschheit jenes Vorurteils

---

[1]) Die Ansicht Uthoff's (*l. c.* S. 59), Voltaire habe den Namen Nanine von Nanny, dem Kammermädchen der Pamela entnommen, klingt recht wahrscheinlich. Übrigens tragen in der *Pamela* nicht weniger als drei junge Mädchen diesen Namen. Zunächst Nanny oder, wie sie gewöhnlich kurz genannt wird, Nan, die Kammerjungfer der Heldin auf dem Lincolnshire'schen Schlosse; sodann Miss Nanny Darnford, eine Freundin Pamela's und eine Miss Nanny Boroughs, eine Freundin der Familie Darnford; diese letztere erscheint übrigens nur einmal gelegentlich eines Besuches bei Darnford's (II, S. 252, 257 u. ö.).



zu zeigen, welches, rein philosophisch betrachtet, ja freilich in das Nichts versinkt. Daher die philosophische Ader des Grafen, die dessen englischem Vetter gänzlich fehlt; daher Stellen, wie die folgenden:

Le comte.

C'est pour des cœurs par eux-mêmes ennoblis
Et distingués par ce grand caractère,
Qu'il faut passer sur la règle ordinaire.
(III, 7, S. 96, éd. Pal.)

Mais la coutume ... Eh bien, elle est cruelle,
Et la nature eut ses droits avant elle.
(I, 9, S. 44, éd. Pal.)

Nous avons vu les hommes les plus sages
Ne consulter que les mœurs et le bien:
Elle a les mœurs, il ne lui manque rien;
Et je ferai par goût et par justice
Ce qu'on a fait cent fois par l'avarice.
(III, 7, S. 99, éd. Pal.)

Der Hieb sass. Der stolze Adel, der darüber hinweg sah, wenn einzelne heruntergekommene Mitglieder pekuniär günstige Partien mit der *haute finance* eingingen, würde verächtlich die Nase gerümpft haben über die 'Mésalliance', die ein junger Edelmann aus Neigung mit einer Nanine geschlossen hätte (vgl. Palissot's Bemerkung, *Œuvres de Voltaire* 5, 88).[1])

Diese Tendenz hatte der Dichter Voltaire so stark hervortreten lassen, dass der diplomatische Hofmann Voltaire es für gut befand, derselben ein beschwichtigendes Mäntelchen umzuhängen:

Que ce jour
Soit des vertus la digne récompense,
Mais sans tirer jamais à conséquence.
(III, 8, S. 100, éd. Pal.)[2])

---

[1]) Durch diese veränderte Tendenz unterscheidet sich *Nanine* wesentlich von der *Paméla* des la Chaussée, welcher ebenfalls den Richardson'schen Roman benutzte, sich aber getreuer an das Original hielt (vgl. Uthoff, *l. c.* S. 44.) Dieses Stück ist mir leider nicht zugänglich gewesen; es fehlt in der von mir benutzten Amsterdamer Ausgabe der Werke la Chaussée's vom Jahre 1759. Auch die *Pamela* des Louis de Boissy (1743) habe ich zu meinem Bedauern nicht einsehen können. (Man vgl. über dieselbe Lessing's *Hamburg. Dramaturgie*, ed. Schröter und Thiele, S. 134).

[2]) Bekanntlich wurden die in der Rührgattung geschriebenen englischen und französischen Stücke mit Vorliebe in Deutschland nachgeahmt und nachgedichtet. Es liegt ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit, hierüber nähere Untersuchungen anzustellen; doch will ich ein Stück des seligen Kotzebue hier anführen, welches mir gerade einfällt, und das unzweifelhaft der *Nanine*, wenn nicht seine Entstehung, so doch zahlreiche einzelne Züge verdankt. Ich meine den *Wirrwarr*.

§ 6. *L'Écossaise (Die Schottländerin).*[1] 1760.

Œuvres, éd. Palissot, 6, 171—288; *Œuvres,* éd. Beuchot, 7, 1—112.

Wenn *Nanine,* vom rein poetischen Standpunkte aus betrachtet, vielleicht das bedeutendste der Voltaire'schen Lustspiele ist, so ist die *Écossaise* unzweifelhaft das interessanteste, wegen der wichtigen Rolle, die sie in einem litterarischen Streite spielt, welcher Voltaire lange Zeit hindurch beschäftigte und ihm Zeit und Ärger genug gekostet hat.

Der Abbé Fréron war der Nachfolger Desfontaines' in der Redaktion der *Observations* geworden, die seit dem Jahre 1754 unter dem Titel *l'Année littéraire* erschienen. Seit dieser Zeit hatte sich Voltaire über zahlreiche Artikel zu ärgern, in denen Fréron in malitiöser und feinironischer Weise den *Temple de la Gloire*, die *Sémiramis*, den *Catilina* und andere Werke des Dichterphilosophen kritisierte.[2])

Da zieht Voltaire vom Leder, indem er im Jahre 1760 unter dem Namen Joseph Vadé eine heftige Satire schreibt: *le Pauvre Diable,*[3]) in welcher er zu gleicher Zeit gegen ein paar andere Schriftsteller, die noch etwas auf dem Kerbholze stehen hatten, einige zierliche Pfeile absandte, u. a. gegen Gresset und den Abbé Trublet. Aber der Hauptangriff galt Fréron. Der Held des Stückes, ein gewisser Siméon La Valette, wird Schriftsteller und wohnt einer Vorstellung der *Mérope* bei. Nach derselben findet er sich mit einer Menge von Schöngeistern '*dans*

Ein armes Mädchen, Babet, wird in einem grossen Hause erzogen (freilich sind es bei Kotzebue Verwandte). Sie wird von einem jungen Kavalier geliebt, ebenfalls Verwandten dieses Hauses (Fritz Hurlebusch), der seine Kousine (Doris) heiraten soll. Das junge Mädchen wird von dieser und ihrem Anhange (im Kotzebue die Mutter der Doris) misshandelt und mit Gefangenschaft im Kloster bedroht. Sie schreibt einen Brief an ihren Vater ohne Unterschrift; dieser wird daher so ausgelegt, als ob er an einen Liebhaber geschrieben sei. Weiterhin wird das junge Mädchen verdächtigt, die Summen, die sie an ihren abwesenden Vater, einen alten Soldaten, geschickt hat, entwendet zu haben, bis ihr Geliebter, von dem sie sie empfangen, diesen Irrtum aufklärt. Dies sind die beiden Stücken gemeinsamen Züge, die sich bei Kotzebue freilich vielfach verändert und mit anderen Motiven verarbeitet finden als in der *Nanine.*

[1]) Es ist dies die durch Lessing's *Dramaturgie* einmal eingebürgerte Übersetzung.

[2]) Man vergleiche über diese Streitigkeiten die ausführlichen Darstellungen bei Desnoiresterres, tome V *(Voltaire aux Délices),* S. 453—500, bei demselben in der *Comédie satirique,* S. 133—136, und bei Mahrenholtz I, 236—230, II, 116—118.

[3]) Dieselbe findet sich in den *Œuvres de Voltaire,* Palissot 12, 57—76.

l'antre de Procope'[1]) zusammen. Inmitten der sich drängenden Schaar der Aristarche thront, redet, schreit, diskutiert und kritisiert ein Mann:

à lourde mine,
Qui sur sa plume a fondé sa cuisine,
Grand écumeur des bourbiers d'Hélicon,
De Loyola chassé pour ses frédaines,[2])
Vermisseau né du cu de Desfontaines,
Digne en tout sens de son extraction,
Lâche Zoïle, autrefois laid giton:
Cet animal se nommait Jean Fréron.
(Œuvres, éd. Pal. 12, 61.)

Il m'enseigna comment on dépeçait
Un livre entier, comme on le recousait,
Comme on jugeait du tout par la préface,
Comme on louait un sot auteur en place,
Comme on fondait avec lourde roideur
Sur l'écrivain pauvre et sans protecteur. (ib., S. 62).

Dies ist das wenig schmeichelhafte Porträt Fréron's im *Pauvre Diable.* Man sieht, zart war Voltaire's Satire gerade nicht, das beruhte übrigens auf Gegenseitigkeit. Am meisten hatte sich der Dichter durch Fréron's Kritik des *Candide* (*l'Année littéraire* (1759) t. II, S. 203—210; Paris, 6. April 1759) und der *Femme qui a raison* (ib. (1759) t. VIII, S. 3—25; Paris, 30. November 1759) beleidigt gefühlt. Daher hatte er im *Journal encyclopédique* vom 1. Januar 1760 einen Brief veröffentlicht, in dem er alle ihm von Fréron widerfahrenen Unbilden aufzählte.[3]) Freilich hatte Voltaire hierbei mehr Bitterkeit durchblicken lassen, als ihm seine Klugheit hätte zulassen sollen.

Das liess sich natürlich der schlaue Fréron nicht entgehen. Er veröffentlichte in der *Année littéraire* eine Antwort voll satirischer Ausfälle gegen den Verfasser des Briefes vom 1. Januar. Dieselbe ist vom 26. Mai 1760 datiert. Zu dieser Zeit hatte Voltaire bereits die *Écossaise* verfasst, in der er Fréron nach seinem eigenen Ausdrucke „zum Teufel schicken" wollte. Natürlich leugnete Voltaire, der Verfasser zu sein, wie man das damals bei irgendwie gefährlichen Publikationen gern zu thun pflegte, und namentlich ihm, dem vielfach gefährdeten und verfolgten, zur zweiten Natur geworden war. Die *Écossaise*,

---

1) Über das *Café de Procope*, den Versammlungsort der Aristarche des XVIII. Jhd., vgl. G. Desnoiresterres, *la Comédie satirique* etc. S. 35.

2) Fréron war bekanntlich aus dem Jesuitenorden ausgestossen, stand übrigens immer noch mit demselben in Beziehungen und wusste ihn hier und da sehr geschickt gegen Voltaire auszuspielen.

3) Andere Angriffe und Sticheleien gegen Fréron finden sich u. a. in der *Pucelle*, besonders im 18. Gesange, s. *Œuvres de Voltaire*, Palissot, 10, 271 ff. u. die Anmerk. zum 18. Ges. *l. c.* S. 252—253, Nr. 6 u. 11.

versicherte er, wäre von einem Mr Hume, einem Bruder des bekannten schottischen Philosophen und Historikers, es sei eine englische Komödie, deren Nationalität das einfache Lesen ausser Zweifel stellen müsse.

Inzwischen war die *Écossaise* ballenweise nach Paris geschickt worden; Fréron wäre der letzte gewesen, der den Eindringling hätte übersehen können, den eine starke Partei unterstützte. Und so liess er denn am 3. Juni gegen das neue Stück einen langen Artikel vom Stapel. Da ich von demselben noch weiter unten ein paar Worte zu sagen haben werde, so kehre ich einstweilen zu Voltaire zurück.

Voltaire hatte wohl von Anfang an gefühlt, dass man den kühn gebildeten Namen *Frélon* bei einer Aufführung würde fallen lassen müssen, und er hatte gar bald einen Ersatz gefunden: *Il n'y a qu'à donner à Fréron le nom de* Guêpe, *au lieu de* Frélon; M. Guêpe *fera le même effet.* Und so wurde denn der Name *Frélon* in *Wasp* abgeändert, welches bekanntlich dieselbe Bedeutung im Englischen hat wie *guêpe* im Französischen. Nebenher erfolgten noch einige andere Änderungen, der fürchterlich karrikierte Fréron wurde wenigstens einigermaassen salon- und bühnenfähig hergerichtet.

Endlich soll das Stück erscheinen. Es ist eingeübt, durchgeprobt, alle Schwierigkeiten sind beseitigt, die Première ist auf den 26. Juli angesetzt. Da lässt am 25. „der Übersetzer der *Écossaise*, M. Jérôme Carré“, ein kleines Rundschreiben „an die Herren Pariser“ *(à Messieurs les Parisiens* ist es wörtlich betitelt) ergehen, „in der ehrlichen Absicht, den Schlichen seiner Feinde entgegenzuwirken und alle rechtlich Denkenden über das Stück des Herrn Hume gehörig aufzuklären“. Jérôme Carré gesteht, sich geirrt zu haben, wenn er den Bruder des Schotten Hume als Verfasser genannt, es ist sein Vetter. Gleichviel, ist er darum weniger der Verfasser der *Écossaise?*

Ganz Paris war auf den Beinen und belagerte das Gebäude der *Comédie Française*, schon lange ehe die Thüren geöffnet wurden. Das Unerwartete geschah: Fréron wohnte der Vorstellung des Stückes bei, das geschrieben war, ihn zu vernichten; er wagte sich in das Theater, das, wie er wusste, Platz an Platz von seinen Gegnern besetzt war.[1] Er hatte noch mehr gethan. Mit einer Unverfrorenheit, um die ihn mancher seiner heutigen Kollegen beneiden könnte, hatte er die Schauspieler gebeten, doch ja nicht den Namen Frélon zu ändern; ja,

[1]) In dieser Beziehung gleicht Fréron einem Manne von freilich ganz anderem Schlage: auch Sokrates hat bekanntlich der Aufführung der *Wolken* des Aristophanes beigewohnt.



sie möchten nur ruhig seinen wirklichen Namen auf den Zettel setzen, wenn dies zu dem Erfolge des Stückes etwas beitragen könnte.

Ich halte es an der Zeit, auf den Inhalt des Stückes einzugehen, das an jenem denkwürdigen Abende über die Bretter ging:

Lord Monrose, ein alter schottischer Edelmann, hat sich in schwere politische Händel verstrickt, ist geächtet und durch die Intriguen eines persönlichen Feindes seiner sämtlichen Besitzungen verlustig geworden. Weib und Kind sind darüber im Elende gestorben, und der alte Edelmann irrt als Verfolgter von Ort zu Ort, trotz all' seiner Drangsale von dem einen Gedanken getragen, an dem Sohne seines Feindes Rache zu nehmen, für die ihm von dessen Vater zugefügten Unbilden. Zu diesem Zwecke kommt er nach London und nimmt bei dem Biedermann Fabrice, einem Gasthofbesitzer, Wohnung. In dessen Hause hat sich auch eine junge Dame eingemietet, Lindane, die mit ihrer einzigen Dienerin, der treuen Polly, ein äusserst zurückgezogenes Leben führt und sich kümmerlich von Handarbeiten ernährt, vor allem bemüht, ihr Elend vor der Welt zu verbergen. Lindane, um es gleich vorwegzunehmen, ist Lord Monrose's Tochter, die einzige, welche den Untergang ihres Hauses überlebt hat. Ihr Vater hat sie — wohlverstanden! — seit ihrer Kindheit nicht wieder gesehen. Lindane war nach London gekommen, um die Begnadigung ihres Vaters durch Vermittelung von dessen altem Freunde Lord Falbridge zu erwirken; doch läuft während des Stückes die Nachricht von dem Tode des letzteren ein. Während ihres Aufenthalts in der englischen Hauptstadt hat Lindane den jungen Lord Murray kennen gelernt, den Sohn eben jenes Feindes ihres Hauses. Es hat sich ein Liebesverhältnis zwischen den jungen Leuten angesponnen, obwohl Lindane sehr wohl weiss, was der Geliebte den Ihrigen gegenüber für eine Stellung einnimmt. Lindane hat eine Nebenbuhlerin, Lady Alton, die frühere Geliebte Murray's, die dieser der jungen Schottin wegen verlassen hat. Lady Alton erscheint in dem Café des Fabrice. Zuerst sucht sie ihrer Gegnerin durch ihr Auftreten als Dame von Stande zu imponieren, um sie von ihrem Verhältnisse mit Murray zurückzubringen. Als das nicht verfängt, zeigt sie ihr Bild und Briefe Murray's, die sie früher von diesem empfangen, in der Hoffnung, die Rivalin von der Untreue des Angebeteten zu überzeugen. Lindane wird tief betrübt, bleibt aber fest, und nun erniedrigt sich die stolze Dame selbst zu einem Bestechungsversuche. Als alles erfolglos bleibt, wendet sie sich an den Zeitungsschreiber Frélon, um Lindane als Verdächtige bei der

Polizei zu denunzieren. Da haben wir unsern Fréron, der in der *Écossaise* die wenig beneidenswerten Ämtchen eines Zeitungsschreibers (im niedrigsten Sinne), Reporters, Intriganten und Spions vereinigt. Auch Frélon hat sich in seiner Weise in Lindane verliebt, aber von ihr ebenso wohl wie von ihrer Dienerin Polly zurückgewiesen, zugleich von dem Motive der Rache und dem noch schmählicheren des unlauteren Gelderwerbes geleitet, leiht er der Lady Alton bereitwillig seinen Beistand. Lindane soll verhaftet werden. Da leistet Freeport, ein reicher Kaufmann der City, der sich vorher in einer etwas ungezogenen Manier bei ihr eingeführt hatte, aber im Grunde der beste Mensch von der Welt ist, grossmütig Bürgschaft für das junge Mädchen. Dieser Unfall erweckt die Aufmerksamkeit des alten Lord Monrose für seine Landsmännin; er macht ihre Bekanntschaft und erkennt seine Tochter.

Es wird dem Leser aufgefallen sein, dass Lord Murray noch gar nicht aufgetreten ist. Dieser hat sich in der That mehrere Tage lang nicht bei der Geliebten sehen lassen. Kein Wunder, dass diese endlich selber an seine Untreue glaubt und sich bereit erklärt, mit dem Vater London zu verlassen. Indessen die Ursache von Murray's Fernbleiben war eine andere. Dieser hatte Namen und Herkunft seiner Geliebten erfahren — natürlich durch Frélon, der sie ihm mitgeteilt, ohne zu ahnen, welchen Dienst er der erwies, die er hasste und verfolgte. Lord Murray hat die Tage seiner Abwesenheit benutzt, um für die Begnadigung Lord Monrose's alle Hebel in Bewegung zu setzen. Als er endlich kommt, ist Lindane gerade im Begriff, mit ihrem Vater abzureisen. Alles klärt sich auf. Lady Alton hat verloren, Frélon zieht, mit Schmach und Schande bedeckt, von dannen. Die beiden Lords erkennen sich. Aber in dem Augenblicke, wo der alte Monrose seinen Degen zieht, überreicht ihm Murray das Begnadigungsdokument; man versöhnt sich, und Lord Monrose, anstatt sich mit einem Gegner zu schlagen, umarmt seinen Schwiegersohn.

Von allen Persönlichkeiten dieses Stückes nimmt ohne Zweifel Frélon das meiste Interesse in Anspruch. Hören wir sein Debut in der ersten Szene des ersten Aktes, wo er, in einem Winkel sitzend, die Zeitung liest: *Que de nouvelles affligeantes! des graces répandues sur plus de vingt personnes! aucune sur moi! Cent guinées de gratification à un bas-officier, parce qu'il a fait son devoir; le beau mérite! Une pension à l'inventeur d'une machine qui ne sert qu'à soulager des ouvriers! une à un pilote! des places à des gens de lettres! et à moi rien! Encore, encore, et à moi rien!* (Er wirft die Zeitung fort und wandert auf und

ab.) *Cependant je rends service à l'État, j'écris plus de feuilles que personne, je fais enchérir le papier ... et à moi rien! Je voudrais me venger de tous ceux à qui on croit du mérite. Je gagne déjà quelque chose à dire du mal, si je puis parvenir à en faire, ma fortune est faite: J'ai loué des sots, j'ai dénigré les talens: à peine y a-t-il de quoi vivre; ce n'est pas à médire, c'est à nuire qu'on fait fortune* (I, 1, 187—188, éd. Pal.).

Ce refrain de Frélon 'et à moi rien!' sagt Palissot *(l. c.* Anm. 1), *nous paraît caractériser parfaitement un envieux sans mérite, qui s'indigne intérieurement de toutes les récompenses accordées à des gens qui valent mieux que lui.* Ganz richtig, dieser Refrain ist recht hübsch. Aber der ganze Monolog leidet, wie Grimm, der tiefer auf die Sache einging, nachgewiesen hat, an einem entschiedenen Fehler, dem schon öfter charakterisiertem Grundfehler Voltaire'scher Komik. *De bonne foi,* sagt Grimm *(Correspondance littéraire,* 15 juin 1760, éd. Tourneux IV, 246), *jamais personne s'est-il parlé a soi-même aussi bêtement? Y a-t-il là une seule de ces finesses avec lesquelles la méchanceté et l'envie savent si bien se défigurer le mérite des choses et des personnes?*[1])

---

[1]) Grimm hat entschieden recht. Der Monolog Frélon's, so genommen wie er hier ist, wäre die grausamste Selbstironie, die jemals ein Mensch gegen sich ausgesprochen. So etwas passt ganz gut in eine Satire, aber nicht in ein Lustspiel, denn es ist völlig undramatisch. Grimm hat bei dieser Gelegenheit die höchste Forderung erfüllt, die man an den Kritiker stellen kann: er hat nicht allein getadelt, sondern besser gemacht. Auf eine recht einfache Weise: *C'est en faisant tenir à un autre,* sagt er, *à Fabrice, par exemple, la plupart des propos que Frélon se tient à lui-même, qu'on sentira combien ils sont déplacés et faux dans la bouche de celui-ci.* In der That, wenn man bei Grimm dies seltsame Exempel einer dramatisierten dramatischen Szene betrachtet, so sieht man, dass alles wunderschön zusammenstimmt:

Frélon, die Zeitung lesend, und Fabrice, seine Stube kehrend.

Frélon. *Que de nouvelles affligeantes! ... Des grâces répandues sur plus de vingt personnes! ... aucune sur moi! ... Cent guinées de gratification à un bas-officier!*

Fabrice. *Parce qu'il a fait son devoir: le beau mérite!*

Frélon. *Une pension à l'inventeur d'une machine!*

Fabrice. *Qui ne sert qu'à soulager des ouvriers.*

Frélon. *Une à un pilote! Des places à des gens de lettres!*

Fabribe. *Voilà en effet, des hommes bien utiles!*

Frélon. *Et à moi rien!*

Fabrice. *Cependant vous servez l'État; vous écrivez plus de feuilles que personne; vous faites enchérir le papier ...*

Frélon. *Et à moi, rien! ... Encore? encore? ... et à moi rien! Oh, je me vengerai ...*

Fabrice. *De tous ceux à qui l'on croit du mérite? ce sera fort bien fait, monsieur Frélon; mais écoutez-moi. Vous gagnez déjà quelque*

Dasselbe liesse sich von dem Selbstgespräche Frélon's sagen, als er, mit Schimpf und Schande bedeckt, die Bühne verlässt: *Tout le monde me dit des injures et me donne de l'argent; je suis bien plus habile que je ne croyais* (IV, 2, S. 260 Pal.). Auch hier hört man wieder den Satiriker, nicht den Komödiendichter Voltaire.

Wirklich dramatisch wird diese Satire aber da, wo Voltaire, wie er hätte immer thun sollen, seine Satire den Mitspielern in den Mund gelegt, welche dem Fréron alle mit grosser, hier und da vielleicht übergrosser Verachtung begegnen. Als er sich einfallen lässt, der Lindane die Kur zu machen, äussert deren Dienerin ihm gegenüber: *Ma maîtresse est d'une sorte qu'il faut respecter: vous êtes fait tout au plus pour les suivantes* (I, 4, S. 198 Pal.); ein andermal als sie ihn betrachtet, entschlüpft ihr ein *fi donc* (I, 4, S. 200 Pal.). Er wird verächtlich geduzt von Lord Murray und Lady Alton, und diese letztere kann nicht umhin zu bemerken: *Je sens que je prendrais contre lui le parti de ma rivale* (II, 4, S. 217).

Nicht minder wirksam ist die eines Revolverjournalisten so recht würdige Logik, welche der Dichter dem Frélon in den Mund gelegt hat. Man lese seinen Kommentar zu den Worten Polly's:

Nous sommes très à notre aise, nous ne craignons rien, et nous nous moquons de vous.

Frélon.

Elles sont très à leur aise, de-là je conclus qu'elles meurent de faim: elles ne craignent rien, c'est-à-dire qu'elles tremblent d'être découvertes . . . Ah, je viendrai à bout de ces aventurières, ou je ne pourrai.
(I, 4, S. 200—201 Pal.)

Diese Logik bildet einen würdigen Teil seiner schauderhaften sophistischen Gesamtphilosophie: *La vérité a besoin de quelques ornemens; le mensonge peut être vilain; mais la fiction est belle; qu'est-ce, après tout, que la vérité? la conformité à nos idées: or ce qu'on dit est toujours conforme à l'idée qu'on a quand on parle; ainsi il n'y a point proprement du mensonge* (II, 3, S. 216 Pal.).

Alles dies passt zu dem Theater-Frélon gar nicht übel, und vom rein dramatischen Standpunkte liesse sich kaum etwas dagegen einwenden. Anders, wenn wir die *Écossaise* als satirische Komödie betrachten, was sie doch nun einmal ist. Der wirkliche Fréron behauptete ungeniert (in dem bereits angezogenen

---

chose à dire du mal; si vous pouvez parvenir à en faire, votre fortune est faite. Vous avez loué des sots, dénigré les talents, mais à peine y a-t-il de quoi vivre: ce n'est pas à médire, c'est à nuire qu'on fait fortune.

Artikel vom 3. Juni 1760),[1]) sich in diesem Zeitungsschreiber garnicht wiedererkennen zu können, in diesem Zeitungsschreiber, von dem er nicht unrichtig sagte: *On lui donne les qualifications d'écrivain de feuilles, de fripon, de crapaud, de lézard, de couleuvre, d'araignée, de langue de vipère, d'esprit de travers, de cœur de boue, de méchant, de faquin, d'impudent, de lâche coquin, d'espion, de dogue* etc. In der That ist der Frélon der *Écossaise* eine stark verzerrte Karrikatur des Pariser Journalisten. *Les traits*, sagt Palissot *(Préface de l'éditeur, Œuvres de Voltaire*, 6, 173), *étaient fort exagérés; Fréron avait dans l'esprit plus de malice que de noirceur, et ses torts tenaient moins à son caractère qu'à son métier.* So konnte denn auch der listige Fréron mit feiner Ironie die Ansicht aussprechen, das Stück könne garnicht von Voltaire sein: *M. de Voltaire auroit-il jamais osé traiter quelqu'un de fripon? Il connoît les égards: il sçait trop ce qu'il se doit à lui-même et ce qu'il doit aux autres.*

Nächst der Satire gegen Fréron, die Voltaire, wie gesagt, durch arge Übertreibungen selbst geschädigt hat, und abgesehen von der sonderbaren Figur Freeports, interessiert in der *Écossaise* wohl am meisten das bis auf Einzelheiten gut gezeichnete Verhältnis zwischen der Lindane und der Lady Alton. *C'est l'amour de tempérament dont lady Alton veut parler*, sagt Palissot von dem interessanten Zwiegespräche der beiden in II, 2 (S. 210 bis 211 Pal.); *Lindane, qui en éprouve un plus doux, lui répond très-plaisamment sans avoir envie d'être plaisante.*

Lady Alton.

Connaissez-vous les grandes passions, Mademoiselle?

Lindane.

Hélas, Madame! voilà une étrange question.

Lady Alton.

Connaissez-vous l'amour véritable, non pas l'amour insipide, l'amour langoureux, mais cet amour-là, qui fait qu'on voudrait empoisonner sa rivale, tuer son amant, et se jetter ensuite par la fenêtre?

Lindane.

Mais c'est la rage dont vous me parlez-là.

Lady Alton.

Sachez que je n'aime point autrement, que je suis jalouse, vindicative, furieuse, implacable.

Lindane.

Tant pis pour vous, Madame.

Diese „Unversöhnlichkeit" des Charakters erinnert an die Baronin de l'Orme; Lady Alton hat mit dieser auch die Eigentümlichkeit gemein, sich gern in Ausdrücken zu ergehen, die ihrem Stande nicht angemessen sind.

---

[1]) In diesem Artikel brachte Fréron auch eine Analyse und eine Kritik der *Écossaise*.



Ganz das Gegenteil nun ist Lindane, die Repräsentantin der sanften, melancholischen, selbstlosen Frauenliebe. Sie denkt eigentlich an nichts als den Geliebten, und selbst in Augenblicken der eigenen Gefahr, bricht nach jedem Worte wieder die Unruhe um den Entfernten in dem schwermütigen Ausrufe hervor: *Murray ne revient point, milord Murray ne viendra point.* Zugleich ist dieses schwärmerisch liebende, sanfte Mädchen nicht ohne edlen weiblichen Stolz: *Ce n'est point la pauvreté qui est intolérable, c'est le mépris: je sais manquer de tout, mais je veux qu'on l'ignore* (I, 5, S. 202 Pal.).

Da ich von der Lindane noch ausführlicher im zweiten Teile meiner Abhandlung zu sprechen beabsichtige, so gehe ich hiermit zu einer kurzen Charakteristik ihrer Dienerin über. Polly hat eine schwärmerische Verehrung für die edle Gesinnungsweise ihrer Herrin; sie glaubt deren heroische Gefühle zu teilen und teilen zu müssen, was bei ihrer durchaus realistischen Natur mitunter echt komisch wirkt. Doch zeigt das arme Mädchen auch wahren Heroismus, insofern sie selbstlos und mit aufopfernder Treue die Armut ihrer Herrin teilt: *Madame, j'aimerais mieux mourir auprès de vous, dans l'indigence, que de servir des autres.* (I, 1, S. 203 Pal.) Dadurch hat sie sich denn ein Recht erworben, sich nach Weise alter treuer Diener mit ihrer Herrschaft eins zu fühlen und zu wissen: *Nous sommes très à notre aise, nous ne craignons rien, et nous nous moquons de vous.* (I, 4, S. 200 Pal.) Dieses tritt oft in recht komischer Weise hervor: *Hélas*, sagt sie zu Lord Murray, *votre absence lui a causé aujourd'hui un assez long évanouissement, et je me serais évanouie aussi, si je n'avais pas eu besoin de mes forces pour la secourir.* (IV, 3, S. 261). Nur in einem Punkte ist sie echte Soubrette, die von dem Stolze ihrer Herrin nichts weiss — inbezug auf Trinkgelder: *Milord, j'accepte vos dons; je ne suis pas si fière que la belle Lindane, qui n'accepte rien, et qui feint d'être à son aise, quand elle est dans l'extrême indigence.* (III, 4, S. 261 Pal.)

Erinnert Polly in dem Verhältnis zu ihrer Herrin manchmal an Lessing's Franzisca, so ist Fabrice sicherlich der diametrale Gegensatz zu dem schuftigen Wirte in *Minna von Barnhelm.* Wie Ponsard in seinem Dubois (in der *Bourse)* das Ideal eines Wechselagenten, so hat Voltaire in Fabrice das Ideal eines Gasthofbesitzers „aus der guten, alten Zeit“ geschildert, wenn es jemals eine Zeit gegeben hat, wo ein Hôtelier ein armes junges Mädchen bei sich aufnimmt, ihr „Kost und Logis“ zu halbem Preise lässt, und ihr sogar das Essen aufnötigt, als er merkt, dass sie nichts geniessen will, weil sie nicht bezahlen kann.

(I, 6, S. 207 Palissot). Das komische Element in dem Charakter Fabrice's ist seine grenzenlose Geschwätzigkeit, mit der er alles wieder verdirbt, was er Gutes gethan, und seinen Schützling in die grösste Gefahr bringt.

Man hat Voltaire den Humor abgesprochen; wenn ich nicht irre, ist es u. a. Hettner, der diesen Mangel an dem Dichter hervorhebt. Im allgemeinen mag das auch seine Richtigkeit haben, aber Freeport hat entschieden einen humoristischen Anstrich. Kein Wunder, dass, wie Palissot bemerkt, diese Figur zu dem Erfolge des Stückes wesentlich beigetragen hat. Die fünfte Szene des zweiten Aktes, wo er sich auf eine so sonderbare Weise bei Lindane einführt, hat etwas höchst originelles. Freilich ein Sonderling, aber ein edler Sonderling, der Thüren eintritt, um sich bei fremden Leuten einzuführen, denen er Wohlthaten erweisen will! Ohne Lindane zu kennen, ohne die geringste Sicherheit ihrerseits zu haben, bietet er ihr eine bedeutende Summe an, leistet, als das unglückliche Mädchen verhaftet werden soll, Bürgschaft, und will ihr bei ihrer bevorstehenden Abreise eine noch grössere Summe aufdringen. Freilich liebt Freeport Lindane, aber der Dichter hat es nur so zart angedeutet, dass auch nicht der leiseste Verdacht auf den wackern Citykaufmann fallen kann, als handle er aus Interesse. Er ist sich selbst seiner geheimen Liebe nicht recht bewusst, und würde, wenn sie ihm jemand auf den Kopf zusagte, voll Verachtung eine so schwächliche Seelenstimmung ableugnen. Hören wir indessen seinen ärgerlichen Monolog, als ihm der stattliche Lord Murray die Kreise stört (V, 2, S. 277, éd. Pal.): *Ce milord-là vient toujours mal-à-propos; il est si beau et si bien mis qu'il me déplaît souverainement; mais après-tout, que cela me fait-il? j'ai quelque affection . . . mais je n'aime point.*

Die beiden Lords, Monrose und Murray, füllen ihren Platz aus; das dürfte über sie genug sein. Nur in der letzten Szene habe ich etwas zu erinnern (V, 6, S. 285—288 Pal.). Es heisst dort:

Lord Murray (à Monrose).

Vous êtes le père de cette respectable personne, n'est-il pas vrai?

Etwas weiter unten redet er ihn mit *père de la vertueuse Lindane* an. Das ist freilich der Ton der *comédie larmoyante* und zwar diesmal in der von Voltaire sonst verpönten echt la Chaussée'schen Färbung; er ist weder schön noch natürlich.

Hören wir weiter:

Lord Murray.[1])

Percez mon cœur d'une main, mais de l'autre prenez cet écrit, lisez et connaissez-moi (il lui donne le rouleau).[2])

Monrose.

Que vois-je? ma grace! le rétablissement de ma maison! O ciel! et c'est à vous, c'est à vous, Murray, que je dois tout! Ah, mon bienfaiteur! ... (il veut se jetter à ses pieds).

Das ist ein echter, rechter Theaterkoup nach französischem Geschmack. Mich stösst hier besonders ab, dass der alte Monrose sich zu den Füssen seines jugendlichen Feindes werfen will, sowie der Ausdruck *mon bienfaiteur.*

Der Erfolg des Stückes war, was bei den vielen trefflichen Zügen desselben einerseits und der Unbeliebtheit des Revolverjournalisten Fréron andererseits zu erwarten war, ein sehr grosser. Daher wendet sich Fréron in seinem, unter dem Namen *Relation d'une grande bataille* veröffentlichten Bericht über die erste Vorstellung nicht gegen das Stück selbst, sondern widmet seine Aufmerksamkeit lediglich dessen Erfolge. In seiner bekannten ironischen Schreibweise, aber voll kluger Mässigung, richtet er seinen Angriff gegen die zwölf- bis funfzehnhundert Voltairianer, die, wie er behauptet, unter dem Kommando der „Philosophen", der d'Alembert, Diderot u. s. w. und mit Hilfe einer starken bezahlten Klaque diesen Bühnenerfolg ihrem Meister hätten erringen helfen. Die *Relation* findet sich in Fréron's *Année littéraire*, 1760, t. V, S. 209—216 (vergl. Desnoiresterres *l. c.* 488—492).

Fréron versuchte, dem Dichter noch von einer anderen Seite beizukommen. Es wäre für ihn ein unzweifelhafter Erfolg gewesen, wenn er Voltaire die Originalität des Freeport hätte abstreiten können, der bekanntlich zu dem Erfolge so viel beigetragen. Er liess es an Mühe nicht fehlen. *Il m'a emprunté*, erzählt Favart (der bekannte Lustspiel- und Operettendichter, Verfasser der *Fée Urgèle*, des *Soliman II* u. s. w.), *le Théâtre de Goldoni, pour disputer à Voltaire le mérite de l'invention; il épluche la* Locandiera, il Filosofo inglese, il Calvaliere e la dama, *et* la Bottega del caffé; *il espère trouver des ressemblances avec l'Écossaise.* (Favart, *Mémoires et correspondance littéraires*, Paris,

---

[1]) Obwohl ich, wie schon oben bemerkt, mich überall genau an die Orthographie des mir vorliegenden Werkes, also in diesem Falle an die Palissot'sche Ausgabe halte, habe ich mich doch nicht entschliessen können, in den Personennamen so evident falsche Schreibungen, wie *Murrai* und *ladi Alton* mit herüberzunehmen.

[2]) Das Begnadigungs-Dokument.

Collin 1808, t. I, S. 77 f. *Lettres de Favart au comte Durazzo*, 1er août 1760).

Fréron hat seinen Versuch nicht ausgeführt. Und doch ist die *Écossaise* nicht völlig Original, doch finden sich Ähnlichkeiten und Beziehungen zwischen ihr uud einem der genannten italienischen Stücke, die eine Nachahmung von seiten Voltaire's ausser Zweifel setzen. Lessing sagt in seiner *Dramaturgie* (zwölftes Stück, ed. Schröter und Thiele S. 72—73) über die *Écossaise:* „Sie hat in einigen Charakteren mit der *Kaffeeschenke* des Goldoni etwas Ähnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Frélon gewesen zu sein".

Eine Analyse des Goldoni'schen Werkes ergibt die Richtigkeit von Lessing's Bemerkung. Zuvörderst ist die Szenerie in beiden Stücken dieselbe: ein Kaffeehaus,[1]) das eine zu London, das andere in Venedig. Dann haben zwei Charaktere bei Goldoni eine evidente Ähnlichkeit mit zweien der *Écossaise*, Ridolfo und Don Marzio. Der Kafetier Ridolfo, Besitzer der *bottega*, scheint das Prototyp des Fabrice zu sein, dem er an Herzensgüte und Hilfsbereitschaft gleichkommt. Akt I, Szene 3 beschwört er den Spielhausbesitzer Pandolfo, nicht den Ruin des jungen Kaufmanns Eugenio herbeizuführen, der sein Geschäft über dem Spielen völlig vernachlässige. Wie Fabrice Lindane beschützt und verteidigt, so verteidigt Ridolfo die Tänzerin Lisaura gegen die verleumderischen Reden Don Marzio's (Akt I, Szene 5, 9 und 10). Das besondere Interesse des ehrlichen Venetianers gilt allerdings dem Sohne seines alten Herrn, dem Eugenio, der ausser den Geschäften auch seine treffliche Frau Vittoria über dem Spiele vergisst, dem er Tag für Tag mit dem Flaminio zusammen obliegt, einem leichtfertigen Gesellen, der unter dem Namen eines Grafen Leandro nach Venedig gekommen ist, nachdem er gleichfalls seine Gattin verlassen hat.

Eine besondere Gelegenheit, seinen redlichen Sinn zu zeigen, findet Ridolfo im zweiten Akte. Um seinen Freund nicht noch tiefer in die Hände des trügerischen Pandolfo geraten zu lassen, kauft er dem Eugenio Waaren zum Preise von 40 Zechinen ab, wovon er ihm aber trotz seiner Bitten nicht mehr als den vierten Teil ausbezahlt, um ihn abzuhalten, die ganze Summe gleich zu verjubeln. Ebenso beschützt er die Vittoria und verhindert sie, sich zu töten, als das arme Weib in ihrer Verzweiflung Hand an sich legen will (II, 22), und, als endlich der Gatte auf seinem

[1]) Allerdings haben wir uns die beiden „Kaffeehäuser" verschieden vorzustellen. Ridolfo's *bottega* ist ein italienisches Café, dasjenige des Fabrice eine Art *hôtel garni*, eine Restauration mit Logierhaus; ich sprach daher auch oben von einem „Gasthof".

Wege umkehrt und sich zu bessern verspricht, setzt er die Vergebung seines Frevels bei der Gekränkten durch. (Akt III, Szene 4 und 6). Ebenso nimmt er sich der Placidia, der Gattin Flaminio-Leardo's, an und weiss auch dieses Ehepaar wieder zu versöhnen (III, 15).

Ist Ridolfo vielleicht das Vorbild des ehrlichen Londoner Kaffeehausbesitzers gewesen, so hat sicherlich Don Marzio zu dem Bilde Frélon's einige Züge geliefert. Wie Frélon ist der Neapolitaner ein Schuft, aber ein viel gründlicherer noch als der arme Zeitungsschreiber. Er verleumdet Jedermann: von der Tänzerin Lisaura weiss er zu erzählen, dass sie allerlei Liebhaber durch ein Hinterpförtlein einlässt; ebenso kann er von der unglücklichen Placidia saubere Geschichten vorbringen. Ihm muss man etwas anvertrauen, wenn man wünscht, dass es die Spatzen noch selbigen Tages von den Dächern pfeifen sollen. Das beweist die Geschichte mit den Berloques (Akt I, Szene 3). Mehr noch: er ist Polizeispion, was wieder lebhaft an den Frélon erinnert.

Bei diesen beiden handelt es sich in der That nicht allein um eine vage Charakterähnlichkeit: es finden sich in beiden Stücken Situationen, in denen Don Marzio und Frélon genau dieselbe oder eine verzweifelt ähnliche Rolle spielen. Wenn wir den Neapolitaner mit seinen zudringlichen Fragen und Anerbietungen den Eugenio belästigen sehen, (Akt I, Sz. 5, 8), so denken wir unwillkürlich an Frélon, wie er Monrose, Murray, Lady Alton seine Dienste aufdrängt, wie er alles wissen will und in alles hineinschnüffelt. II, 9 wird Don Marzio genau so bei der Tänzerin abgewiesen, wie dies Frélon von Lindane wird; III, 22 muss er das Café Ridolfo's verlassen wie Frélon (II, 4, S. 253 Pal.) dasjenige des Fabrice.

Endlich ist ein charakteristischer Umstand in beiden Werken derselbe: die von der poetischen Gerechtigkeit über die Elenden verhängte Strafe ist in dem einen wie in dem anderen Stücke keine juristische, sondern eine rein sittliche: beide ziehen sich die allgemeine Verachtung der Edeldenkenden zu.

Das alles konnte dem Pariser Journalisten nicht verborgen bleiben, wenn er, wie Favart doch schreibt, die *Bottega* gelesen hat. Wenn sich Fréron dennoch hütete, von diesen seinen Studien der Welt etwas mitzuteilen, so war der Grund wahrscheinlich der, dass gerade der heikelste Punkt, seine eigene werte Persönlichkeit, wieder in recht unliebsamer Weise in den Vordergrund getreten wäre. Und so wird er denn, da er den Freeport dem Dichter nicht absprechen konnte, es vorgezogen haben, seine Entdeckungen über Don Marzio-Frélon-

Wasp-Fréron innerhalb der vier Wände seines Studierzimmers aufzubewahren.[1])

Der heutige Kritiker aber kann nicht verschweigen, dass der Don Marzio dem Frélon sogar im wesentlichen seine Färbung gegeben, und dass Voltaire sich hat verleiten lassen, vielmehr den schuftigen Neapolitaner zu kopieren als den bissigen Pariser Journalisten.

Auch die übrigen Hauptpersonen — einschliesslich des Freeport — hat Voltaire nicht erfunden, ebensowenig wie die wesentlichen Momente der Handlung, aber er hat sie nicht als Kopist einer fremden Hand nachgezeichnet, sondern er hat als wahrer Dichter die Wirklichkeit poetisch umgestaltet. Ein Abenteuer, dass seiner alten Freundin, M[lle] de Livry, widerfuhr, hat ihm die Gestalten der Lindane, des Freeport und (wenigstens teilweise, vgl. oben) die des Fabrice geschenkt.

Suzanne-Catherine Gravet de Corsembleu de Livry, die Tochter eines königlichen Rates im Finanzbüreau, wurde im Jahre 1717 die Mätresse Voltaire's und blieb, nachdem dies Verhältnis durch Untreue von Seiten der Livry gelöst war, des Dichters Freundin. (Vgl. Desnoiresterres t. I *[la Jeunesse de Voltaire]*, S. 122—125.) Sie hatte von jeher eine grosse Vorliebe für die Bühne, und so debütierte sie im Jahre 1719 auf dem Theater der *Comédie Française* in der Rolle der Jocaste und derjenigen der Lisette in den *Folies amoureuses*, mit nur mässigem Erfolge (Desnoiresterres I, 175 u. ff.), und erschien wiederum auf der Bühne in zwei anderen Rollen in den Iahren 1721 und 1722 (Desnoiresterres *l. c.* 405). Sie ging darauf mit einer französischen Truppe nach England, wo diese in Not geriet und sich auflöste. In der äussersten Bedrängnis fand Suzanne bei einem Landsmanne ein Unterkommen, der in London ein Kaffeehaus besass. Dieser Brave, dem die Not des armen Mädchens naheging, erzählte ihr Unglück den Gästen (vgl. Fabrice). Einer der Stammgäste verlangte sie zu sehen, und da Suzanne niemanden empfangen wollte, sprengte er mit einem Fusstritte die Thüre ihres Zimmers (vgl. Freeport). *Nous voilà*, sagt Desnoiresterres (*l. c.* S. 406), *à quelques différences près, au premier acte de* l'Écossaise. *En effet, c'est mademoiselle de Livry que Voltaire a voulu peindre sous le nom de Lindane, comme le marquis de Gouvernet sous le nom de Freeport.* Der Marquis de Gouvernet nun, jener Stammgast,

---

[1]) Damit hatte der Kampf zwischen Voltaire und Fréron natürlich noch kein Ende. Über die späteren Zwistigkeiten bitte ich u. a. den Anfang des sechsten Bandes von Desnoiresterres' Werke *(Voltaire et J.-J. Rousseau)* zu vergleichen. Erst im Jahre 1776 wurde Voltaire durch Fréron's Tod von diesem lästigen und gefährlichen Gegner befreit.



der sich in der Weise Freeports bei der Livry eingeführt hatte, fasst eine leidenschaftliche Neigung für seine Landsmännin und bietet ihr seine Hand an. Die Schauspielerin ist indessen ehrenhaft genug, die vorteilhafte Verbindung, unter Hinweis auf ihre Verhältnisse, zurückzuweisen. Das einzige, was sie von ihrem Verehrer annimmt, sind einige Lotterielose, die sie wegen der Unwahrscheinlichkeit des Gewinnens für ein wertloses Geschenk ansieht. Aber das Glück will es anders. Suzanne gewinnt eine namhafte Summe, und nun, da sie reich geworden, verschmäht sie die zum zweiten Male angebotene Hand nicht. Desnoiresterres, der diese Geschichte ausführlich erzählt, schliesst mit den Worten: *Tout cela est bien romanesque et a bon besoin d'être couvert par le judicieux Beuchot.* Allerdings hatte die Livry in ihrem früheren Leben wenig von dieser hochidealen Denkweise verraten.[1])

Wie dem auch sei, Voltaire benutzte das im Jahre 1724 stattgehabte Ereignis in echt dichterischer Weise, als er, beinahe vierzig Jahre später, seine *Écossaise* verfasste.

Die *Écossaise*, um dies noch kurz zu bemerken, steht, ästhetisch betrachtet, der *Nanine* an Einheit des Gedankens, der Fassung, der Handlung nach, dagegen ist sie unzweifelhaft interessanter — ganz abgesehen von der Fréronepisode — durch grössere Mannigfaltigkeit, komische Charaktere, durch Kontraste, durch eine belebte Szenerie; denn, wie Palissot richtig bemerkt, ein inmitten einer grossen Stadt gelegenes, besuchtes Café ist ein gut gewählter Ort für eine bewegte dramatische Handlung.

---

[1]) Man denke an ihre Untreue gegen Voltaire, an ihre Liaison mit dem unbedeutenden Génonville (vergl. Desnoiresterres I, S. 125), ihr Leben in der *bohème*. Andererseits ist hervorzuheben, dass Voltaire zur Zeit, als das fragliche Abenteuer in London stattgefunden haben soll (1724), sogleich in Paris von demselben weiss und an M[me] de Bernières darüber schreibt. Freilich spricht er in diesem Schreiben nur von der Geschichte mit den Lotterielosen, nicht aber von den hochherzigen Gesinnungen der Livry (s. Brief an M[me] de Bernières, Nov. 1724, *Œuvres compl.,* éd. Hach. 32, 69—70). Die Livry, um das beiläufig zu sagen, wurde erst drei Jahre später Marquise de Gouvernet (Desnoiresterres *l. c.* 407—408). Als ihr Voltaire, einige Zeit nach ihrer Hochzeit, als alter Freund einen Besuch abstatten wollte, wurde er durch den Schweizer der Marquise zurückgewiesen. Voltaire rächte sich als echter Dichter in der reizenden Epistel *les Vous et les Tu. (Œuvres,* éd. Beuchot t. XIII, S. 78.) Er sah seine alte Freundin erst im Jahre 1778 wieder, als beide am Rande des Grabes waren. Über dieses ergreifende Wiedersehen bitte ich Desnoiresterres t. VIII *(Voltaire, son Retour et sa Mort)* S. 321—322 nachzulesen, auch vergleiche man desselben Werk III, S. 116, Anm. 2.



Kap. III.

Voltaire's letzte Komödien. (1760—1770.)

§. 1. *Le Droit du Seigneur, ou l'Écueil du Sage.* 1760. *(Das Herrenrecht* oder *Die Klippe des Weisen.)*

Œuvres, éd. Palissot, 6, 288—382. *Œuvres*, éd. Beuchot, 7, 213—323.

So bin ich denn zu der letzten Gruppe der Voltaire'schen Lustspiele gekommen, welche der Dichter in seinem Greisenalter verfasste. Freilich gehört hierhin, rein zeitlich betrachtet, schon die *Écossaise*, aber ich habe sie der vorhergehenden Gruppe angeschlossen, einmal wegen ihrer Beziehung zu dem bereits seit einer Reihe von Jahren herrschenden Streite mit Fréron, dann aber, weil sie noch voll und ganz auf dem Boden des rührenden Lustspiels steht, wenn auch der moralisierende Charakter nicht so stark hervortritt, wie im *Enfant prodigue* und der *Nanine*. Endlich zeigen jene letzten Komödien eine Abnahme der dichterischen Kraft Voltaire's, was man von der *Écossaise* keineswegs behaupten kann, die im Gegenteile zu seinen besten Komödien zählt. Wohl aber tritt diese Abnahme dichterischer Schöpfungskraft im *Droit du Seigneur* zu Tage, welches auch seiner Richtung nach nicht recht weiss, wo es hingehört: halb ist es rührend und halb lustig.

Das Stück wurde in vierzehn Tagen gedichtet (s. Brief an d'Argental, 30. April 1760, *Œuvres compl.* [Hach.] 37, 394) und fällt, wie die *Écossaise*, noch in das Jahr 1760. Voltaire, wie gewöhnlich in den Schleier der Pseudonymität sich hüllend, schrieb das Stück bald diesem, bald jenem mysteriösen Verfasser zu und änderte mehrfach im Texte und am Titel, an dem die Zensur Anstoss nahm, weshalb sie auch mit der Erlaubnis zur Aufführung sehr zurückhaltend war. (Vgl. *Œuvres de Voltaire*, éd. Beuchot 7, 215; Bengesco, *Bibliographie* I, 63.) Hieran war freilich neben der für das Regime Ludwig's XV. in der That unangenehmen Bezeichnung *Droit du Seigneur* die persönliche Rivalität des alten Crébillon schuld, der einem Stücke seines langjährigen Nebenbuhlers begreiflicherweise alle möglichen Hindernisse in den Weg legte. (Vgl. Desnoiresterres, t. VI [*Voltaire et J.-J. Rousseau*], S. 146.) Erst am 26. November 1761 wurde die Approbation erteilt und das Stück unter dem zweiten Titel *l'Écueil du Sage* am 18. Januar 1762 auf dem *Théâtre-Français* gegeben. Das Stück gefiel, *malgré ses défauts et ses disparates*, wie Desnoiresterres sich ausdrückt (*l. c.* S. 109). Damals war es in fünf Akten (und gereimten Fünffüsslern) abgefasst, später kürzte es Voltaire auf drei Akte, doch wurde

es in dieser Gestalt erst nach seinem Tode gespielt (am 12. Juni 1779).[1])

Der Titel *le Droit du Seigneur* stammt von jenem unter dem Namen *jus primae noctis* sattsam bekannten Rechte, welches in Frankreich auch *droit de cuissage* oder *droit de prélibation* genannt wird, und dem die neuvermählten Frauen der Hörigen unterworfen waren. Voltaire hat sich, wie wir unten noch näher sehen werden, in anerkennenswerter Weise bemüht, seinen verfänglichen Gegenstand mit möglichster Dezenz zu behandeln. (Vgl. Brief an d'Argental, 12. April 1760, *Œuvres complètes* [Hach.], 37, 378; Mahrenholtz II, 124.)

Der Marquis du Carrage hat den König Heinrich II. auf seinem Feldzuge gegen den deutschen Kaiser Karl V. begleitet. Ein junges Mädchen, Acanthe, wird auf seinem Schlosse als Kind des alten Dieners Dignant erzogen, dessen zweite Frau, Berthe, ein Teufel von einem Weibe, das junge Mädchen hasst und verfolgt. Dieses ist freilich in der Hauswirtschaft nicht sehr zu gebrauchen; über den Stand einer jungen Bauerndirne hinaus gebildet, zieht sie die Lektüre des Amadisromans der Küchenarbeit bedeutend vor. Sie soll den Pächter Mathurin heiraten, der von der lieblichen Erscheinung dieser zarten Blume angezogen, die robusteren Reize seiner früheren Geliebten vergessen hat, der Colette, eines frischen, kräftigen Bauernmädchens, die übrigens mit Acanthe zusammen aufgewachsen und befreundet ist. Diese letztere verdankt ihre bessere Erziehung einer alten Dame von Stande, Laure, die, zusammen mit einer Verwandten, Dormène, in tiefster Zurückgezogenheit in einem alten, verfallenen Schlosse der Nachbarschaft lebt. Acanthe, um es gleich zu sagen, ist die Tochter der Laure, welche letztere von einem Verwandten des Hauses Carrage zu einer Scheinehe verlockt worden war. Laure war schuldlos, sie glaubte die rechtmässige Gattin ihres Verführers zu sein. Man wolle diese verwickelten Verhältnisse genau festhalten, da sie zum Verständnis des Stückes notwendig sind. Um Laure wegen ihres vermeintlichen Fehltritts zu strafen, ist sie von dem dermaligen Oberhaupte des Hauses Carrage, dem Vater des Marquis, in jenes abgelegene alte Schloss verbannt worden.

Acanthe verabscheut ihren bäuerlichen Verehrer Mathurin, um so mehr, als sie eine geheime Neigung zu dem Marquis gefasst hat, den sie im voraufgehenden Jahre auf einem ländlichen Feste

---

[1]) In dieser Gestalt haben es Palissot und Beuchot gedruckt. Letzterer gibt die Fassung in fünf Akten in seinen Varianten, die ich selbstverständlich (s. unten) benutzt habe.



gesehen. Gern vereinigt sie sich daher mit der Freundin (Colette), um die Heirat zu hintertreiben. Zuerst wendet sich Colette an den Amtmann Métaprose, der ein höchst ergötzliches Verhör über das Liebesverhältnis unserer ländlichen Schönen anstellt. Da er aber nichts finden kann, was eine Einsprache gegen die Ehe des Untreuen rechtfertigen könnte, so muss er sie abweisen. Nun setzen die jungen Mädchen ihre letzte Hoffnung auf die (erwartete) Rückkehr des Marquis, dessen Vermittelung sie anflehen wollen. Inzwischen wollen sie bei ihrer Freundin Dormène auf dem alten Schlosse der Laure einen Unterschlupf suchen. Dieser Plan misslingt durch die Dazwischenkunft von Mathurin und Berthe, die mit Dignant und dem Amtmann kommen, um das Verlöbnis der Acanthe ins Werk zu setzen. Da meldet der eintreffende Kourier Champagne die unmittelbar bevorstehende Ankunft des Schlossherrn. Nun versucht Acanthe die Hochzeit hinauszuschieben, worin ihr Colette sekundiert. Dignaut wäre gern bereit, aber er wagt dies nicht in Gegenwart seiner Frau, und Berthe, die die Stieftochter gern aus dem Hause haben möchte, treibt zur Eile, nicht minder Mathurin, der gern die Sache vor der Ankunft des Gutsherrn abgemacht hätte, da ihm das „Herrenrecht" gar zu grosse Angst bereitet. So schreitet man zu der Verlobung. Inzwischen kommt der Marquis wirklich an, jubelnd begrüsst von den Dorfleuten. Colette drängt sich vor und bringt ihre und ihrer Freundin Klagen zur Sprache; der Marquis verspricht, dieselben bei Gelegenheit der Zusammenkunft untersuchen zu wollen, welche ihm mit der Verlobten (nicht Vermählten! wie es in unserem Stücke dargestellt wird) zusteht.

In der That besteht das ganze „Herrenrecht" in unserer Komödie in einer viertelstündigen Unterredung unter vier Augen zwischen der Braut und dem Gutsherrn, welcher letztere ihr bei dieser Gelegenheit gute Ratschläge und die üblichen Geschenke gibt. Indessen ist diese Viertelstunde für einen eifersüchtigen Bräutigam wie Mathurin gerade lang genug. Fügen wir hinzu, dass auch der Marquis eine lebhafte Neigung zu der schönen Acanthe gefasst hat; doch ist er mit seinem Verwandten, dem Chevalier Germance, eine Wette eingegangen, dass er keinerlei Thorheiten begehen, überhaupt sich in Acanthe nicht verlieben wolle. Der Chevalier ist ein jugendlicher Wildfang, der sich im stillen das saubere Plänchen ausgedacht hat, die Braut noch vor der Hochzeit zu entführen und so auf seine Weise das „Herrenrecht" zu geniessen, das ihm freilich nicht zusteht.

Die Unterredung des Marquis mit Acanthe ist sozusagen der Pivot des ganzen Stückes. Der Marquis ist erstaunt über den Adel der Gesinnung, den dieses einfache Bauernmädchen

verrät, nicht minder über die Eleganz ihrer Manieren, und ihre gewählte Ausdrucksweise. In gewisser Beziehung erinnert diese Szene an die erste Unterredung zwischen Nanine und dem Grafen (I. 7, tome V, S. 37 f. Pal.), wie auch der folgende Monolog des Marquis *(Droit du Seigneur* III, 8, S. 368 Pal.) an den der neunten Szene des I. Aktes in der *Nanine* (V, 43 — 44 Pal.) lebhaft anklingt. Nur mit dem Unterschiede, dass der Marquis sich seiner Neigung erst dann hingibt, als er erfahren, dass Acanthe von edlem Geblüte stammt.

Das erfährt er durch Dokumente, die ihm Acanthe von ihrem (Stief-) Vater Dignaut überbringt: Acanthe ist die Schwester des Chevaliers; denn dessen Vater war es, der Laure bethört. Diese Entdeckung aber macht der Marquis erst, als Acanthe längst fort ist. Der Chevalier hat sich ihrer Person bemächtigt und sie entführt. Allgemeine Bestürzung im Schlosse, noch mehr aber bei dem Grafen und Dignaut, die um das Geheimnis wissen. Da kehrt der Chevalier zurück, ohne sein schändliches Vorhaben ausgeführt zu haben. Die Schönheit und Unschuld, die Bitten und Thränen Acanthe's haben ihn gerührt. Er erfährt, an welchem Abgrunde er gestanden, umarmt seine Schwester, verspricht, sich zu ändern und wird an Dormène verheiratet, der er früher den Hof gemacht. Der Marquis gesteht, seine Wette verloren zu haben (daher *l'Écueil du Sage)*, Acanthe wird Schlossherrin und Colette Frau Pächterin.[1])

Wirft man einen Blick auf die Charakterzeichnung, so findet man zunächst in dem Marquis einen alten Bekannten wieder, wenigstens jemand, der einem solchen sehr ähnlich sieht. Ich meine mit letzterem den Grafen in der *Nanine.* Wie jener ist unser Marquis ein wahrer Edelmann, im besten Sinne des Wortes, jung, tapfer, einnehmend und liebenswürdig. Auch eine philosophische Ader hat dieser junge Kavalier, der die Ruhe und den Frieden seines Landgutes dem Lärm des Krieges und dem schalen Treiben des Hofes vorzieht. Doch steht er als Realist (freilich Realist im guten Sinne) dem mehr idealistisch angelegten Grafen gegenüber. Der Gegensatz zwischen dem tüchtigen, denkenden Marquis und seinem leichtfüssigen, oberflächlichen Vetter, dem Chevalier, ist nicht ganz übel gezeichnet und spitzt sich an einer Stelle zu einer artigen Pointe zu: da nämlich, wo

[1]) Beuchot hat (vgl. oben) in seinen Varianten den IV. und V. Akt der früheren Fassung mitgeteilt. In dieser tritt Dormène ebenfalls auf, eine ganz unbedeutende Nebenfigur, deren Erscheinen indessen dem Dichter die Unannehmlichkeit erspart, alle Augenblicke von einer Person sprechen zu müssen, die während des ganzen Stückes hinter den Kulissen bleibt.



der Schelm von Chevalier an all der philosophischen Weisheit des Herrn Vetters, einem reizenden jungen Mädchen wie Acanthe gegenüber, zu zweifeln wagt:

Mais la sagesse est tant soit peu suspecte,
Les plus prudens se laissent captiver,
Et le vrai sage est encore à trouver.
(III, 1, S. 347 Pal.)

Wie zwischen den jungen Männern, so findet sich auch ein charakteristischer Kontrast, wenn auch ein Kontrast anderer Art, zwischen den beiden jungen Mädchen, Acanthe und Colette. Colette ist ein echtes Bauernmädchen, jung und frisch, derb und entschlossen, voll gesunden Menschenverstandes, aber ohne Bildung. Acanthe ist eine Verwandte der Nanine, von der sie sich aber durch einen gewissen aristokratischen Nimbus unterscheidet, der ihre edle Abkunft leise durchschimmern lässt:

... tu portes dans ton air
Je ne sais quoi de brillant et de fier;
A Mathurin cela ne convient guère,
Et ce maraud était mieux mon affaire.
(II, 3, S. 327 Pal.)

Auch hat sie einen Anflug von romantischer Schwärmerei, dies junge Mädchen, von dem es heisst, dass es:

Ne parle point, et le soir en cachette
Lit des romans que le Bailli lui prête.
. . . .
Et de descendre, après ce vol divin,
Des Amadis à maître Mathurin —

gewiss, das ist recht traurig; wer vermöchte es der jungen Schwärmerin nicht nachzufühlen?

Wir wollen indes auch diesem Mathurin einen Augenblick widmen. Mathurin ist sicherlich wenig liebenswürdig, aber dafür keineswegs uninteressant. *Il est*, sagt Palissot (*Œuvres de Voltaire*, VI, 696, Anm. a.), *un rustre qui, sous un air de balourdise, commun à la plupart des paysans, ne manque ni de malignité ni de finesse.* Das erfährt man, wenn man die Ansichten dieses jungen Bauern über das „Herrenrecht“ mit anhört. Der Amtmann verlangt von ihm, er solle die Heirat bis zum nächsten Tage aufschieben, an welchem der Gutsherr zurückkehre. Mathurin antwortet:

C'est pour cela que j'épouse aujourd'hui.
Le bailli.
Comment?
Mathurin.
Eh oui: ma tête est peu savante;
Mais on connaît la coutume impudente

De nos seigneurs de ce canton Picard.
C'est bien assez qu'à nos biens on ait part,
Sans en avoir encore à nos épouses.
Des Mathurins les têtes sont jalouses.

Der Amtmann setzt ihm nun historisch die Entstehung dieses Rechtes auseinander; die Ahnen der Edlen haben sich zu Herren der Vorfahren der bürgerlichen Bevölkerung gemacht. Da ruft der ehrliche Pachter aus:

Ouais! nos aïeux étaient donc de grands sots!

und setzt hinzu:

Sommes-nous pas pétris
D'un seul limon, de lait comme eux nourris?
N'avons-nous pas comme eux des bras, des jambes?
Et mieux tournés, et plus forts, plus ingambes?
. . . .
Sommes-nous pas cent contre un? ça m'étonne
De voir toujours qu'une seule personne
Commande en maître à tous ses compagnons,
Comme un berger fait tondre ses moutons. etc.
(I, 1, S. 301 Pal.)

Wiederum das Durchblitzen philanthropischer Ideen und Tendenzen! Kein Wunder, wenn die Zensur an solchen Stellen Anstoss nahm!

Der Amtmann Métaprose ist eine Art von Universalgenie. *Il réunit*, sagt Grimm (*Correspondence littéraire* etc. éd. M. Tourneux, t. V, S. 24, 1. Februar 1762), *les dignités de baillif, de magister, de tabellion, que sais-je? toutes les grandes places du village.* Er ist eine Art ländlicher Schöngeist, der Griechisch und Latein versteht; in der ersten Szene des ersten Aktes (S. 295—296 Pal.) erklärt er dem Mathurin die Etymologie des Namens Acanthe. Seine hochwichtige Miene, als deren ständigen Begleiter wir uns den Amtsstock zu denken haben, erinnert an den Bürgermeiser im *Czar und Zimmermann.*[1]) Am meisten thut sich der Herr Amtmann natürlich auf seine juristische Würde und seine Kenntnis der Rechtsverhältnisse zu gute.

Seine Persönlichkeit tritt ins vollste Licht in dem ergötz-

[1]) Eine in gewisser Beziehung ähnliche Figur wie Métaprose ist der Amtmann in Voltaire's Roman *l'Ingénu* (1767). Auch dieser versteigt sich dazu, dem ehrlichen Huronen die Etymologie des Wortes *couvent* auseinanderzusetzen (*l'Ingénu ch. VI, Œuvres de Voltaire,* Palissot, 14, 364). Leise Anklänge verschiedener Art — ob bewusste oder unbewusste wage ich nicht zu entscheiden — an das vorliegende Stück glaubte ich, um dies beiläufig zu bemerken, in *le Mariage de Figaro* von Beaumarchais zu finden.



lichen Verhöre, das er über das Liebesverhältnis der Colette anstellt (II, 1, S. 320—326 Pal.).

Es lohnt sich, diese Szene, nach übereinstimmender Ansicht aller Kritiker eine der besten in Voltaire's Komödien, etwas eingehender zu behandeln.

Le bailli.
Approchez-vous . . . faites la révérence,
Colette; il faut d'abord dire son nom!
Colette.
Vous l'avez dit, je suis Colette.
Le bailli (écrit).
Bon.
Colette . . . Il faut dire ensuite son âge.
N'avez-vous pas trente ans et d'avantage?
Colette.
Fi donc, Monsieur! j'ai vingt ans tout au plus.

Er fragt sie, ob sie Zeugen über ihren Umgang mit Mathurin beibringen könne; sie entgegnet:

Est-ce qu'on prend des témoins quand on s'aime?

Ihre Zeugen sind ihre Lämmer gewesen. Sie haben alles gesehen, aber sie sagen nichts. Der Amtmann erklärt ihr, dass ihre Klage wegen mangelnder Beweise nutzlos sei. Colette ruft trostlos:

Un Mathurin aura donc l'insolence,
Impunément d'abuser l'innocence!

Diesen Ausdruck versteht der Amtmann falsch:

En abuser? mais vraiment, c'est un cas
Épouvantable, et vous n'en parliez pas.
Instrumentons.

Hierauf weitläufige Untersuchung über die Frage, ob Mathurin, vielleicht unter Anwendung von Gewalt, der Ehre Colettens zu nahe getreten sei. Colette behauptet: „nein", ihre Ehre sei intakt.

Le bailli.
Que prétendez-vous donc?
Colette.
Être vengée.
Le bailli.
Pour se venger il faut être outragée.
Colette.
Écrivez donc tout ce qu'il vous plaira.

Der Amtmann ist von der Reinheit der Ehre Colettens immer noch nicht recht überzeugt und fragt, ob sich vielleicht Spuren nachweisen liessen, die von einem Angriffe Mathurin's

zeugten. Diese Zumutung bringt Colette in hellen Zorn. Sie bedroht ihn mit Handgreiflichkeiten, dass er ihr derartige Dinge zutraue. *Vous n'avez prouvé rien*, erwidert der Amtmann kühl, *je vous déboute.* Colette fasst diesen Ausdruck als eine neue Beleidigung auf und wird noch ausfallender gegen den Amtmann. Dieser geht zornig ab. Acanthe kommt, und Colette beklagt sich über die Beleidigungen, die ihr widerfahren, u. s. w.

Diese Szene, die Fragen des Pedanten und die teils naiven, teils bewusst kecken Antworten des derben Landmädchens machen einen packend komischen Eindruck.[1])

Grimm hat das Stück einer eingehenden Analyse und Kritik unterzogen. (Die erstere findet sich *Correspondance littéraire* etc. éd. M. Tourneux t. V, S. 24—34, 1. Februar 1762; die letztere *ib.* S. 39—43, 15. Februar 1762.) Er findet zunächst an der Entführung der Acanthe durch den Chevalier mancherlei auszusetzen. *Il est contre toute vraisemblance*, sagt er, *qu'Acanthe échappe des mains de son ravisseur sans que son honneur ait souffert le moindre outrage: un étourdi comme Gernance aurait commencé par violer, ensuite il aurait écouté les remontrances de de sa belle . . . D'ailleurs quelle sottise à ce jeune homme de conduire sa proie au château de Dormène, et d'insulter, contre le but même de son enlèvement, une femme de conduite pour laquelle il a beaucoup d'estime.* Auch gegen die Charakterzeichnung des Chevalier hat Grimm Verschiedenes einzuwenden: *Le chevalier de retour de son enlèvement lorsqu'il paraît devant son parent, est dans la dernière consternation. S'il était instruit du danger qu'il a couru de violer sa propre sœur, il ne pourrait être plus confondu qu'il n'est: situation absolument fausse, parce qu'un étourdi comme Gernance ne se persuadera jamais d'avoir commis une faute grave en enlevant une paysanne.*

Dem ersten Vorwurfe Grimm's kann ich voll zustimmen, dem letzten nur teilweise. Der Chevalier hat bei seiner Rückkehr Gründe genug, um konsterniert zu erscheinen. Er ist von den Damen des Schlosses in einer wenig angenehmen Situation überrascht worden; zudem ist er sich bewusst, dem striktesten Befehle des Gutsherrn und Chefs der Familie, seines mächtigen Verwandten, in frivolster Weise zuwider gehandelt zu haben. Wenn anderseits Grimm hinzufügt, dass er, von der wahren Sachlage (nämlich, dass Acanthe seine Schwester ist) unterrichtet, sofort sein leichtes Wesen wieder herauskehre, so ist dieser Vorwurf

---

[1]) Diese lustige Szene des Stückes wurde bei der Aufführung durch die Polizei bis zur Unkenntlichkeit beschnitten. (Grimm, *Correspondance littéraire etc.* éd. M. Tourneux t. V., S. 43, 15. Febr. 1762.)



durchaus begründet; ebenso verspricht er im fünften Akte (Grimm hatte die erste Fassung des Stückes vor sich) mit einer der Situation wenig angemessenen Zweideutigkeit, er wolle von nun an stets bei ihr bleiben, obwohl er nichts weniger als verliebt in sie sei u. s. w.

Weit wichtiger aber ist Grimm's Bedenken gegen die Komposition des Stückes im Ganzen. Das Stück habe zwei grundverschiedene Gesichter: ein ernstes und ein komisches. *Les deux premieurs actes sont gais, comiques et quelquefois bouffons, les trois derniers sont graves, sérieux et intéressants, au point qu'on n'a pu faire reparaître aucun des acteurs des premiers actes.* Dies Lustspiel Voltaire's ist thatsächlich die lebendige Illustration dafür, wie bedenklich doch im Grunde die Mischung der komischen und rührenden Elemente im weinerlichen Lustspiele sei. Hier ist sie wenig gelungen, von einer Amalgamierung keine Rede: das Stück fällt in zwei völlig verschiedene Teile auseinander.

Sonderbarer oder vielmehr nicht sonderbarerweise gefiel der komische Teil des Werkes garnicht, während der rührende mit Applaus überschüttet wurde, sogar der vierte Akt (in der ersten Fassung), in welchem der verwickelte Roman der Vorgeschichte zur Sprache gebracht wird, der ebenfalls mit seiner Undurchsichtigkeit keineswegs zu den Vorzügen des Stückes gehört. Aber man hatte damals, wie Grimm u. a. klagen, das fröhliche Lachen Molière's verlernt und zog rührende und sentimental interessante Situationen und mit Sentenzen durchflochtene Dialoge der echten Komik des siebzehnten Jahrhunderts vor.

Noch verdient das *Herrenrecht* von einem andern Gesichtspunkte aus Beachtung. Es ist eines der ersten Beispiele des historischen Lustspiels im modernen Sinne. Voltaire hat sich ausgesprochenermassen bestrebt, historisch treu die Zustände des sechszehnten Jahrhunderts zu schildern. Man denke an den geschichtlichen Hintergrund der deutsch-französischen Kriege, an die Reden des Amtmanns Métaprose, an das schon im Titel ausgesprochene „Herrenrecht“, an die Lektüre des Amadisromans u. a. Ganz im Gegensatze hierzu hat er die bäuerlichen Typen seiner nächsten Umgebung entnommen. „Aus dem Realismus dieser Gestalten“, sagt Mahrenholtz (II, 124), „erkennen wir, wie schön der Gutsherr Voltaire sich in die Bauern seines Ferney hineingelebt hatte.“

In diesen, wie in manchen andern Beziehungen ähnelt das Stück dem folgenden Lustspiele Voltaire's:

§ 2. *Charlot, ou la comtesse de Givry.* 1767.
(*Karlchen* oder *Die Gräfin von Givry.*)

Œuvres, éd. Palissot, 7, 241—302. *Œuvres,* éd. Beuchot, 8, 281—340.

Dieses Stück wurde im Jahre 1767 verfasst und im September desselben Jahres auf Voltaire's Privattheater zu Ferney aufgeführt. (Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* (Paris, André, 1826) I, 264 *(Examen des Mémoires de Bachaumont).* Vgl. Brief Voltaire's an Audibert, 5. September 1767, *Œuvres complètes* (Hach.) 41, 389). Um dieselbe Zeit bereitete der Dichter das Stück zum Druck vor; die Lösung und der Schluss wurden verändert.[1]) So erschien es noch im Jahre 1767 und wurde in derselben Gestalt 1768 in den *Nouveaux Mélanges* wieder abgedruckt. (Die Änderungen werden besprochen in Voltaire's Briefen an Damilaville vom 18., 19. und 21. September 1767, *Œuvres complètes* (Hach.) 41, S. 390—399.) Desnoiresterres im siebenten Bande *(Voltaire et Genève)* seines gewaltigen Werkes erzählt uns (S. 428—429) von einer Vorstellung des Stückes auf dem *Théâtre de Châtelaine*, wo die gegen den Dichter fanatisierte Genfer Menge dasselbe auspfiff. Dieser Vorfall ist um so charakteristischer, als auf diesem Theater wie auf dem zu Ferney erlesene Schauspieler auftraten, M. und Mme La Harpe (Desnoiresterres *l. c.* S. 186), Lekain und Mlle Clairon (Desnoiresterres *l. c.* 430), wie einst auf den Schlössern Cirey und Sceaux Marquisen seine Stücke gespielt hatten.[2])

Betrachten wir einen Augenblick den von den braven Genfern ausgepfiffenen *Charlot:*

Auf dem Schlosse der Gräfin von Givry in der Champagne lebt ein junger „Marquis", vorgeblich der Sohn der Gutsherrin, in Wirklichkeit aber derjenige der Frau Aubonne, die als Amme ihr Kind gegen den echten Sohn der Gräfin vertauscht hat. Auch dieser ist auf dem Schlosse erzogen, aber in der bescheidenen Stellung eines Kindes der Aubonne. Der „Marquis" erweist sich als ein Mensch von recht ordinärem Schlage; er prügelt seine Untergebenen, stellt den Mägden nach und verprasst das Geld; für die Vorzüge der Bildung hat er dieselbe souveräne Verachtung wie für die Formen der Höflichkeit, und weder die Bitten der

---

[1]) Das Stück wurde auch auf dem Theater des Grafen d'Argental und im Jahre 1782 in der *Comédie Italienne* gespielt. (Vgl. Bengesco *a. O.,* S. 72.)

[2]) Nach diesen Änderungen ist das Stück in der Kehler, Palissotschen und Beuchot'schen Ausgabe abgedruckt. Beuchot gibt die ursprüngliche Fassung in seinen Varianten.



edlen Gräfin noch die Thränen der alten Amme vermögen das Geringste über ihn.

Im Gegensatze zu ihm ist Charlot ein junger Mann von tadellosem Benehmen, sehr wohlerzogen, ein anspruchsloser, aber feiner Kavalier und durchdrungen von einem edlen Ehrgeize. Deswegen hasst ihn der „Marquis“, um so mehr, als man ihm den Plebejer überall als Muster vorhält. Der Hass des „Marquis“ bricht in offene Feindseligkeit aus, als er seinen Gegner überrascht, wie er mit Julie ein Menuet einübt, mit Julie, der Verwandten der Gräfin und „Zukünftigen“ des „Marquis“. Die jungen Leute üben den Tanz für ein Fest ein, welches man zu Ehren des grossen Königs Heinrich IV. feiern will, welcher der Gräfin auf ihrem Schlosse einen Besuch abzustatten gedenkt. Charlot wird von dem „Marquis“ in brutaler Weise beleidigt, zeigt aber eine grosse Mässigung und Besonnenheit. Der Wüstling, über die Zurückhaltung seines Gegners noch mehr ergrimmt, überfällt ihn, als jener einige Guirlanden zur Ausschmückung des Schlosses anbringen will. Er zieht die Leiter fort, auf welcher Charlot steht und, als dieser sich von dem Falle erhebt, greift er ihn mit dem blanken Degen an. Aber Charlot, geschickter als sein Gegner, weiss sich gut zu verteidigen. Bei dieser Verteidigung tötet er seinen Gegner, ohne es zu wollen, durch einen unbedachten Stoss. Nach den Gesetzen muss er sterben.[1])

Deshalb Trauer und Wehklagen auf dem Schlosse. Denn Charlot war beliebt bei Hoch und Niedrig, die Komtesse liebte ihn wie Frau Aubonne, die ihre That gar oft bereute; von den Mädchen hatte jede zu ihm eine geheime Neigung, Babet die Kammerzofe, wie Julie, das adelige Fräulein. Julien's letzte Hoffnung ist die Gnade des Königs. Um diese anzuflehen, ist die Amme dem königlichen Zuge entgegengeeilt. Sie enthüllt dem Könige das Geheimnis der Herkunft Charlot's, ihre Aussagen werden durch ihren Mann, der als Soldat im königlichen Heere dient, beglaubigt. Die Amme kehrt zurück und überbringt der Gräfin mit der freudigen Nachricht, dass Charlot ihr Sohn sei, zugleich die andere seiner Begnadigung. Endlich erscheint der König, bestätigt die Aussagen der Aubonne und verheisst dem Sohne der Gräfin eine glänzende Laufbahn: *Votre fils combattra, Madame, à mes côtés.*

In der ursprünglichen Fassung überbringt ein Herr aus dem königlichen Gefolge, der Herzog von Bellegarde, der Gräfin die

[1]) Es versteht sich, dass, der Konvenienz der französischen Bühne gemäss und dem Charakter des Lustspiels entsprechend, diese letztgenannte Szene nicht aufgeführt, sondern erzählt wird. Charlot erscheint erst wieder, als die That geschehen ist.

freudenvolle Nachricht. Der Sohn der Amme erholt sich von seiner Wunde, die nicht tötlich gewesen, und wirft sich der Gräfin zu Füssen, um ihre Verzeihung für seine Roheiten zu erbitten. Diese Fassung ist unleugbar gezwungener und schwächer, andererseits entspricht sie freilich mehr dem Lustspielcharakter.

Der Marquis ist als Typus eines rohen, innerlich ungebildeten und brutalen Menschen — einige Übertreibungen abgerechnet — ganz angemessen geschildert. Seine Brutalität, seine stupide Ignoranz geben kein übles Relief ab für die Höflichkeit, die Besonnenheit, die Klugheit Charlot's. Doch ist dieser ganz entschieden ins Unnatürliche idealisiert; was einem besonders auffällt, wenn man das Benehmen des jungen Mannes nach seiner Verhaftung betrachtet. Als er hört, dass die Amme, seine (vermeintliche) Mutter, das Schloss verlassen, ruft er aus:

Elle ne veut plus voir un fils infortuné,
Indigne de sa mère, et bientôt condamné etc.
(III, 1. S. 292 Pal.)

In diesem Stile hält er eine längere Deklamation;[1]) dass er im Grunde ganz unschuldig ist — da er den Marquis doch nur in der Notwehr getötet — das fällt ihm garnicht ein. Eine derartige „Tugend" mag bei einem weiblichen Charakter, einer Nanine etwa, noch gefallen, bei einem Manne bekommt sie einen widerlichen, weibischen Anstrich.

Die Gräfin ist eine zärtliche Mutter, dabei eine verständige, einsichtsvolle Frau. Palissot vergleicht sie mit der Euphémie im *Indiscret.* Luchet (III, 267) macht auf eine sehr hübsche Stelle in einem Dialoge zwischen der Gräfin und dem „Marquis" aufmerksam, eine Stelle, die an Euphémie's Unterhaltung mit ihrem Sohne erinnert:

Le marquis.
Je suis fort naturel.
La comtesse.
Oui, mais soyez aimable.
Cette pure nature est fort insupportable.
Vos pareils sont polis; pourquoi? c'est qu'ils ont eu
Cette éducation qui tient lieu de vertu:
Leur ame en est empreinte; et si cet avantage
N'est pas la vertu même, il est sa noble image.

---

[1]) Beachtenswert ist der Schluss dieser Tirade:
Vous tous qui m'écoutez, pardonnez-moi mes pleurs,
Ils ne sont pas pour moi . . . la source en est plus belle.
Adieu . . . conduisez-moi.
Natürlich spricht er von Julie. Wir haben hier ein Beispiel der bekannten französischen Bühnengalanterie, die freilich so unpassend wie möglich in einer Szene ist, in der es sich um Leben oder Sterben handelt.

Il faut plaire à sa femme, il faut plaire à son Roi,
S'oublier prudemment, n'être tout à soi,
Dompter cet humeur brusque où le penchant vous livre,
Pour être heureux, mon fils, que faut-il? savoir vivre.
(I, 5, S. 263 Pal.)

Im übrigen gilt von diesem Stücke, was ich schon hätte vom vorigen sagen können: am besten sind Voltaire die niedrigkomischen Figuren, vor allem die Bauern gelungen. „Die vornehmen Personen des Stückes fallen aus ihrer Zeit heraus", sagt Mahrenholtz (II, 124), „und bewegen sich in den Anschauungen des achtzehnten Jahrhunderts, während die ländlichen Figuren und Verhältnisse wieder ganz naturgetreu geschildert sind, so dass also bei der Aufführung des Stückes zu Ferney (Oktober 1767)[1]) sowohl die vornehmen Gäste, wie die neugierig herbeiströmenden Landleute sich selbst porträtiert finden konnten."

Unter diesen ländlichen Figuren nimmt entschieden Mme Aubonne das grösste dramatische Interesse in Anspruch wegen des Konfliktes, der sich in ihrer Seele abspielt. I, 3 (S. 257 Pal.) macht sie dem „Marquis" Vorwürfe wegen seiner masslosen Roheit. Man findet es natürlich, dass die alte „Amme" sich berechtigt glaubt, dem jungen Herrn auch gelegentlich ein derbes Wort zu sagen. Doch hat der Dichter zugleich auf geschickte Weise angedeutet, dass es die Thränen einer Mutter sind, die aus den Augen der alten Amme hervorquellen, und dass ihre mütterliche Zärtlichkeit sich gekränkt fühlt, wenn sie ihn so roh und so verächtlich gegen ihr Dreinreden sich gebaren sieht:

Tant de brutalité
Sied horriblement mal aux gens de qualité.
Je vous l'ai dit cent fois; mais vous n'en tenez compte.
Vous me faites mourir de douleur et de honte —

sagt sie I, 3, S. 257 Pal., und in der folgenden Szene, wo sie sich über sein Betragen bei der Gräfin beklagt:

Nous l'envoyons à vous, mais il n'écoute pas.
Il me traite bien mal,

---

[1]) Die erste Vorstellung fand nicht im Oktober, sondern im September statt. Das geht aus dem Briefe Voltaire's an Damilaville vom 28. September 1767 (*Œuvres compl.* [Hach.] 41, 399) hervor: *Je n'ai pas osé faire paraître Henri IV dans la pièce (scil.* Charlot); *elle n'en a pas moins fait plaisir à tous nos officiers et à tout notre petit pays, à qui la mémoire de Henri IV est si chère.* Auch liest man auf dem Titelblatte der ersten Ausgabe: *Charlot, ou la comtesse de Givri. Pièce dramatique représentée sur le théâtre de F*** (Ferney) au mois de septembre 1767.* Genève et Paris, Merlin, 1767. — Barbier spricht von einer Ausgabe, auf deren Titelblatte als Datum der Aufführung zu Ferney der 26. September 1767 angegeben sei. (Man vgl. Bengesco, *Bibliographie* I, 71.)

entschlüpft ihr der Seufzer:

Ah! vous ne savez pas ce qu'il me fait souffrir.
(I, 4, S. 259 Pal.)

Auch der Kampf zwischen der Mutterliebe und den immer lauter werdenden Forderungen des Gewissens ist nicht übel geschildert, zumal als die Amme sehen muss, wie ihr Sohn dem rechtmässigen Erben der Gräfin, der durch ihren (der Amme) Betrug um seine ganze Lebensstellung gebracht ist, nun auch das karge Loos, das ihm geblieben, auf alle Weise zu verbittern sucht. Aber, fragen wir, wenn wir diese Konflikte, wenn wir fernerhin die ganze Intrigue, die Tötung des Marquis, die Lebensgefahr Charlot's, sehen, wo bleibt da das Lustspiel? In der That ist Charlot auch kein reines Lustspiel, sondern eine echte, rechte Tragikomödie alten Stiles, wie denn auch bei Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* I, 264 *(Examen des Mémoires de Bachaumont)* das Stück als *drame tragi-comique* bezeichnet wird. Auch in der Ausgabe wurde, wie wir oben gesehen, der Titel *comédie* vermieden und *Charlot* als *pièce dramatique* bezeichnet.

Echt komischen Charakters sind die beiden Gestalten von Babet und Guillot.

Babet, die Kammerzofe der Gräfin, ist eine rechte Soubrettenfigur der französischen Bühne, die mit Jedermann liebäugelt:

Est-il bien vrai? . . . tu dis
Que je plais à Monsieur?

fragt sie schalkhaft ihren Liebhaber Guillot (I, 2, S. 254 Pal.). Unter dem *monsieur* ist natürlich der „Marquis“ zu verstehen. Am liebsten aber sieht sie den „schönen Charlot“. Dies gibt dem Guillot Veranlassung zu der ärgerlichen Bemerkung:

Quand je vois ce Charlot regardé par Babet,
Je rendrais, si j'osais, à son joli visage
Les deux pesans soufflets que j'ai reçus en gage
(scil. von dem Marquis);

doch beeilt er sich hinzuzusetzen:

Eh . . . j'entends si j'osais . . .,
Mais Charlot m'en impose, et je n'ose jamais.
(ib. S. 255—256 Pal.)

Nicht minder ergötzlich ist die echt kammerzofenhafte Schilderung Babet's von der Verhaftung Charlot's:

. . . Des gens tout noirs des pieds jusqu'à la tête
L'on fait conduire, hélas, d'un air bien malhonnête.
Pour comble de malheur, le Roi dans le logis
Ne viendra point, dit-on, comme il l'avait promis.
On ne dansera point, plus de fête . . . Ah, Madame!
Que de maux à la fois! . . . Tout cela perce l'ame.
(III, 3, S. 295 Pal.)

Über den Stoff zum *Charlot* bemerkt Palissot *(Préface de l'éditeur, Œuvres de Voltaire*, 7, 243—244): *Ce sujet absurde avait déjà été traité dans une mauvaise comédie de Dufresny (Du Fresny) et plus récemment dans une pièce non moins mauvaise de la Chaussée, intitulée* la Force du Naturel. Das Stück des Du Fresny ist mir trotz mehrfacher Bemühungen nicht zugänglich gewesen, die *Force du Naturel* ist nicht von la Chaussée, sondern von Destouches *(Œuvres*, la Haye 1754, t. VIII, S. 1—115).

Die in beiden Stücken gemeinsamen Züge sind im wesentlichen kurz gefasst folgende: Zwei Kinder sind in der Wiege durch die Amme verwechselt und auferzogen, das der Amme als das Kind eines vornehmen Hauses, das Kind der vornehmen Familie im Hause der Amme. Beider Naturell weist ihnen den Platz an, der ihnen von Geburt zukam. Die Amme wird von Gewissensqualen gepeinigt und schliesslich gezwungen, ihren Betrug einzugestehen, durch das Unheil, welches aus demselben entsteht. (Dies ist in der *Force du Naturel* die Mesalliance der Julie mit dem Intendanten, im Charlot das traurige Ende des „Marquis".) Endlich haben beide Stücke eine Grundidee, die in dem des Destouches im Titel ausgesprochen liegt, von Voltaire übrigens nicht unerheblich modifiziert worden ist (s. unten).

Im einzelnen erinnert die hübsche Szene bei Destouches, wo die Marquise der Julie ihr unpassendes Betragen vorhält *(La Force du Naturel* I, 5, *l. c.* S. 19—24) an die bei Voltaire, wo die Gräfin dem „Marquis" wegen seiner Rohheiten Vorhaltungen macht *(Œuvres*, éd. Pal. I, 5, S. 261—263). Überhaupt scheint der Charakter der Gräfin dem der Marquise nachgebildet zu sein: es ist dieselbe verständige, wohlwollende Frau, dieselbe um das Wohl ihres Kindes besorgte gute Mutter.

Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen den Stücken von Voltaire und Destouches aber ist dieser, dass Destouches zwei Mädchen verwechseln lässt. Dadurch war er von vornherein gezwungen, seinen Gegenstand mit weit grösserer Zartheit zu behandeln. Eine Julie wie der „Marquis" wäre ja eine unsäglich widerliche Erscheinung gewesen.

So entsprechen sich denn Julie und der „Marquis" wohl in der Rolle, die sie in dem einen und dem anderen Stücke spielen, aber ihre Charaktere haben kaum etwas miteinander gemein. Der „Marquis" ist ein gemeiner Wüstling, aber das junge Mädchen:

Elle a l'esprit brillant, elle est jeune, assez belle,
Mais ses tons, ses façons soutiennent mal son rang.
(I, 1, *l. c.* S. 12.)

Ihr fehlt, um Weltdame zu sein, im Grunde kaum etwas anderes als:

. . . . . . ce petit air coquet
Des Femmes du bel air, et leur joli caquet.

Dagegen ist ihr Charakter unangreifbar, ja sie zeigt sogar bei verschiedenen Gelegenheiten eine grosse Feinheit der Empfindung.

Ihr Gegenstück Babet, deren Stellung in dem Lustspiele jener des Charlot entspricht, zeigt in ihrem Naturell wie in ihren Schicksalen eine auffallende Ähnlickeit mit Acanthe (im *Droit du Seigneur)*. Beide sind junge Mädchen von edler Abkunft, als Bauernmädchen erzogen, die aber durch Geist und eine über ihren Stand hinausgehende Bildung ihre Abstammung verraten. Beide sollen einen Mann niederen Standes heiraten, den sie nicht mögen, beide lieben einen Adligen (Babet den Grafen d'Oronville), werden von diesem wieder geliebt und schliesslich, nach erfolgter Aufklärung über ihren wahren Stand, auch geheiratet. Im einzelnen vergleiche man die Unterredung zwischen Mathurine, Babet, Guérault und dem Marquis d'Oronville über die der Babet vorgeschlagene Heiratspartie (II, 4, *l. c.* S. 38—44) und die entsprechende zwischen Berthe, Dignant, Mathurin und Acanthe über die Verlobung der letzteren *(Œuvres de Voltaire*, éd. Pal. 6, S. 311 bis 314: *Droit du Seigneur* I, 5.)

Ferner die Worte der Mathurine über das häusliche Verhalten Babet's (Mathurine spricht ihr heimatliches Patois):

Alle est si délicate, et si grande liseuse,
Qu'alle ne veut rien faire, et que j'en suis honteuse.
(Force du N. II, 5, *ib.* S. 44.)

mit jener Schilderung, die die Stiefmutter Berthe von den Beschäftigungen Acanthe's entwirft:

Je ne veux plus souffrir dans mon logis
A mes dépens, une fille indolente,
Qui ne fait rien, de rien ne se tourmente.
. . . .
Elle se mire, ajuste son chignon,
Fredonne un air en brodant un jupon,
Ne parle point, et le soir en cachette
Lit des romans que le Bailli lui prête.
(Dr. d. S. I, 5, p. 312 Pal.)

Auch die Art und Weise wie der Marquis d'Oronville der Babet sich annimmt, gleicht derjenigen, mit welcher der Marquis du Carrage der Acanthe seinen Schutz angedeihen lässt.[1])

Denselben oder einen ähnlichen Stoff, und zwar möglicher-

[1]) Es dürfte nach diesen Ausführungen zweifellos erscheinen, dass Voltaire die *Force du Naturel* des Destouches benutzt hat, sowohl als er den *Charlot* wie auch als er *le Droit du Seigneur* verfasste.

weise ebenfalls unter Anlehnung an das besprochene Stück von Destouches, scheint Voltaire bereits früher in seinem Lustspiele *Thérèse* behandelt zu haben. Dieses verlorene Stück des Dichters stammt, wie zwei Briefe beweisen, aus dem Jahre 1743. Der erste jener beiden Briefe ist vom 4. Juli 1743 und an Mademoiselle Dusmenil gerichtet (*Œuvres*, éd. Hach., 34, 343). Der Dichter spricht den Wunsch aus, das Stück möge gespielt werden: *Faites jouez César, ma reine; jouez Thérèse.* Der zweite ist vom Grafen d'Argental und enthält Bemerkungen dieses litterarischen Mentors unseres Dichters, welche vermutlich die Ursache waren, dass die Aufführung unterblieb. (Dieser Brief findet sich in den *Lettres inédites de madame la marquise du Châtelet à M. le comte d'Argental*, 1806, S. 313 u. ff.) Es ist von diesem Stücke nur ein einziges Fragment erhalten (abgedruckt in den *Œuvres*, éd. Beuchot V, S. 195—208), welches einen Teil der dritten, die ganze vierte und einen Teil der fünften Szene des ersten Aktes darbietet. Es ist von Decroix gefunden worden und von diesem abschriftlich an Beuchot gekommen. Die Titelheldin Thérèse scheint eine Art Acanthe oder Babet (ich meine die Babet bei Destouches) zu sein. Nach einer durchgestrichenen Stelle des Fragmentmanuskriptes zu schliessen, muss sie die in der zartesten Jugend entführte Tochter des alten Edelmannes Germon sein, der ebenfalls in dem Stücke auftritt. Es findet sich auch ein junger Mann, Doriman, in dem Fragmente, welcher seinem Benehmen nach zu schliessen, ebenfalls etwas anderes ist, als er scheint. Er erscheint als der Charlot des Stückes, während der Gripaud desselben, wie ganz unzweifelhaft aus Szene 4 hervorgeht, eine dem „Marquis" unseres *Charlot* entsprechende Rolle spielt. Auf ein Verhältnis zu Destouches dürfte vielleicht der Name der Bäuerin Mathurine deuten, welche die Abkunft Gripaud's kennt, wie Szene 4 ebenfalls beweist. Auch eine Mme Aubonne kommt in dem Fragmente vor.

Weitere Folgerungen auf den Inhalt des Stückes zu machen, verbietet die Kümmerlichkeit des Fragments. Das Stück ist nach Beuchot auf Privattheatern aufgeführt worden, und die du Châtelet soll die Titelrolle gegeben haben. Das Fragmentmanuskript stammt von Voltaire's eigener Hand. Ich habe diesen Ort für den passendsten gehalten, über diesen Gegenstand zu berichten, weil nach meiner Ansicht das Stück unzweifelhafte Ähnlichkeit mit *Charlot* gehabt hat. Vielleicht hat der Dichter denselben Gegenstand später nochmals aufgegriffen, in dieser Weise seinen *Charlot* verfasst, das Manuskript des früheren Stückes dagegen vernachlässigt. Hierzu würde die ausserordentlich kurze Abfassungszeit des *Charlot* passen, für die Voltaire selbst 5,

Wagnière „weniger als 3 Tage“ angibt. Übrigens war *Thérèse* in Prosa geschrieben.

Kehren wir zu unserem *Charlot* zurück. Nach Palissot (*Préface de l'éditeur*, *Œuvres*, 7, 243) wäre seine Tendenz, zu zeigen, dass die Geburt oder vielmehr die Herkunft einen unauslöschlichen Charakter aufdrücke, und dass das Kind eines Roturiers, möchte es auch zehnmal mit dem eines Adligen verwechselt werden, doch seine Herkunft niemals verleugnen werde und umgekehrt. Wenn diese Tendenz, wie Palissot sie nennt, eine absurde ist, so trifft dieser Vorwurf wohl Destouches, in weit geringerem Grade dagegen Voltaire. Denn Voltaire hat den Schwerpunkt bedeutend verlegt. Am Ende des Stückes erscheint der grosse Heinrich, der populärste König Frankreichs. Er erscheint wie er als Held der *Henriade* erscheint, als der Liebling der Nation, er erscheint auch als Retter des unglücklichen Charlot. Darauf hat Voltaire das Hauptgewicht gelegt, und Mahrenholtz scheint mir die Tendenz dieser Komödie nicht übel formuliert zu haben, wenn er (II, 124) sagt: „*Charlot* soll in der Person Heinrich's IV. die Humanität des späteren *despotisme éclairé* verherrlichen und die barbarische, unmenschliche Rechtspflege, die noch zu Voltaire's Zeit so viele blutige Opfer forderte, an den Pranger stellen“.

§ 3. *Le Dépositaire (Der Schatzmeister).*

Œuvres, éd. Palissot, 8, 207—328. *Œuvres,* éd. Beuchot, 8, 341—454.

Der *Dépositaire* ist die letzte der Komödien Voltaire's, diejenige, welche nach Palissot's Urteil am meisten die Spuren des Alters unseres Dichters an sich trägt.

Die erste Meldung von diesem Stücke findet man in Voltaire's Briefe an Thieriot vom 4. März 1769 (Beuchot [8, 343] gibt irrtümlich als Datum desselben den 6. März an. Der Brief steht bei Hachette 42, 255). Der Verfasser schreibt, nach seiner hinlänglich bekannten Manier, das Stück einem jungen Manne zu, den er bald als *le jeune magistrat* bezeichnet, bald M. Préville nennt (s. Brief Voltaire's an Thieriot, 29. Mai 1769, *Œuvres compl.* [Hach.] 42, 297). Ein andermal spricht er von dem Abbé de Châteauneuf (s. Brief Voltaire's an Thieriot, 26. Jan. 1770, *l. c.* 43, 4). Der Dichter schickt Abschriften des Stückes an Thieriot (Briefe an Thieriot, 4. März und 28. April 1769), an Diderot, an d'Argental (Voltaire an d'Argental, 20. Januar 1770, *l. c.* 42, 416). Voltaire lebte in der — freilich sehr berechtigten — Furcht, das Stück möchte von der Polizei zurückgewiesen werden. *Si on était devenu*, schreibt er an Thieriot, *plus difficile et plus ri-*

goureux à la police qu'on ne l'était du temps de Tartufe, *il serait aisé de substituer les mots de* probité *à* piété, *et de* bigot *à* dévot; *il n'y aurait pas alors la moindre difficulté.* (Voltaire an Thieriot, 4. März 1769, *l. c.* 42, 255.) *Plus le monde est devenu philosophe,* heisst es in einem andern Briefe an denselben, *plus cette police est délicate: les mots de dévotion seraient d'autant plus mal reçus, que la dévotion est plus méprisée* etc. (an Thieriot, 26. Jan. 1770, *l. c.* 43, 4). In der That wurde die Aufführung in Paris durch die Polizei verhindert. *(Correspondance de Grimm,* éd. Garnier t. X, S. 6.) Indessen wurde der *Dépositaire* in Lyon gespielt. (Voltaire an d'Argental, 5. Sept. 1772, *l. c.* 44, 67.)

Das Stück wurde nicht 1770 gedruckt, wie bei Longchamp et Wagnière zu lesen, *Mémoires sur Voltaire* I, 313 *(Examen des Mémoires de Bachaumont)*, sondern erst im Jahre 1772 (Genève et Paris, Valade). Man vergleiche hierüber Bengesco, *Bibliographie* I, 72.

Interessanter als diese biographischen und bibliographischen Notizen ist die Thatsache, dass Voltaire eine entscheidende Wendung in seinem Verhältnisse zur Lustspieldichtung genommen hat. In den beiden vorhergehenden Stücken waren noch immer starke Anklänge an die rührende Komödie la Chaussée's sichtbar. Am 28. April 1769 dagegen schreibt er an Thieriot *(Œuvres compl.,* éd. Hach., 42, 284): *Le détestable goût d'un petit siècle qui a succédé à un grand siècle égare encore leur pauvre jugement. Le vieux vin de Falerne et de Cécube ne se boit plus; il faut la lie du vin plat de La Chaussée.* Freilich war sein Verhältnis zu der *comédie larmoyante* nie ein ganz festes gewesen; freilich hatte er selbst viel laviert und probiert, und schon einmal, fünfundzwanzig Jahre früher, am 28. April 1744, an d'Argental geschrieben: *Quoi! faudra-t-il que l'opéra soit toujours fade et la comédie toujours larmoyante? (Œuvres compl.,* éd. Hach., 34. 389.) Aber so starker Ausdrücke hatte er sich nie bedient; das bedeutete einen vollständigen Bruch mit der bisherigen Richtung. Und welchen Weg schlug der Greis ein, der zum letzten Male sein Glück auf dem komischen Theater versuchte? Er kehrte zu dem Stile des siebzehnten Jahrhunderts zurück und zu seinem grossen Vorgänger Molière, dessen *Tartuffe* er in dem *Dépositaire* eingestandenermassen nachgeahmt hat. *La pièce,* heisst es schon in jenem Briefe vom 4. März 1769, *n'est pas dans le genre larmoyant, ce jeune homme n'a pris que Molière pour son modèle; cela pourra lui faire tort dans le beau siècle où nous vivons;* und an d'Argental schreibt der Dichter am 20. Januar 1770 *(Œuvres compl.* 42, 416): *Ce n'est point du tout une tragi-*

comédie de Lachaussée; elle m'a paru tenir un peu de l'ancien style; mais on ne rit plus, et on ne veut plus rire.

Und nicht allein der Stil des siebzehnten Jahrhunderts ist es, zu dem Voltaire zurückgriff, auch Persönlickeiten und Ereignisse dieses Jahrhunderts hat er im *Dépositaire* zur Darstellung gebracht.

Wie der sterbende Gœthe in der letzten Szene des *Faust* noch einmal die Gestalt Gretchen's vom Himmel herabsteigen lässt, Gretchen's, deren Name an die Geliebte seiner frühen Jugend erinnert, so verherrlichte Voltaire als fünfundsiebzigjähriger Greis die berühmte Ninon de l'Enclos, welche die Freundin und Beschützerin seiner Kindheit gewesen.

Le fond de cette pièce, sagt er selbst in der *Préface*[1]) (*Œuvres*, éd. Pal. 8, 211—215, ib. 213), *est un conte que mademoiselle l'Enclos fit à Molière. Tout le monde sait que Gourville*[2]) *ayant confié une partie de son bien à cette fille si galante et si philosophe, et une autre à un homme qui passait pour très-dévot, le dévot garda le dépôt pour lui, et celle qu'on regardait comme peu scrupuleuse le rendit fidellement sans y avoir touché.*[3]) Der hier erwähnte Mucker war, wie Beuchot (8, 345) uns berichtet, Grosspönitenziar von Notre-Dame. Gourville begab sich nach seiner Rückkehr sofort zu demselben, aber dieser that, als wisse er nichts von einem Depositum. Nach diesem Benehmen des frommen Mannes wagte Gourville bei Ninon garnicht zu erscheinen: er gab auch das andere Geld verloren. Als Ninon merkte, weshalb sich Gourville nicht sehen liess, sagte sie ihm, indem sie ihm sein Geld zurückstellte: *J'ai pu passer pour une femme galante; mais vous saviez du moins que je n'étais pas prêtre.* (*Œuvres de Voltaire*, éd. Pal. *l. c.*, Note a.)

Voltaire führt noch weitere historische Fakta an, die seinem Stücke zu Grunde liegen: *Il y a aussi*, fährt er fort, *quelque chose de vrai dans l'aventure des deux frères. Mademoiselle l'Enclos racontait souvent qu'elle avait fait un honnête homme d'un jeune fanatique, à qui un fripon avait tourné la tête, et qui, ayant été volé par des hypocrites, avait renoncé à eux pour jamais.*

Übrigens hat Voltaire nicht allein äussere Ereignisse aus dem Leben der Ninon zur Darstellung gebracht; er hat auch

1) Diese findet sich in der ersten vom Dichter selbst besorgten Ausgabe, Lausanne 1772.

2) Ein reicher Pariser Kaufmann.

3) Diese Anekdote erzählt der Abbé de Châteauneuf, Verfasser des *Dialogue sur la musique des anciens*, das. S. 104. Über das Verhältnis des dort gekennzeichneten „Frommen" zu dem *Tartuffe* Molière's s. R. Mahrenholtz, *Molière's Leben und Werke* S. 159.



nachweislich historische Ansichten und Äusserungen der berühmten Frau in sein Werk aufgenommen. So ihre öfters geäusserten Ideen über Redlichkeit der Männer und Galanterie der Frauen. *Elle n'a jamais pu respecter l'autorité de l'opinion dans l'injustice qu'ont les hommes de tirer vanité de la même passion à laquelle ils attachent la honte des femmes jusqu'à en faire leur plus grand, ou plutôt leur unique crime, de la même manière qu'on réduit aussi leur vertus à une seule, et que la probité qui comprend toutes autres, est une qualification aussi inusitée à leur égard que si elles n'avaient aucun droit d'y prétendre.* (*Œuvres*, éd. Pal. *l. c.* 215.)

Betrachten wir kurz, wie Voltaire den interessanten Gegenstand behandelt hat: der Vater Gourville hat zwei Söhne hinterlassen, von denen der ältere ein Pedant und Stubengelehrter ist, ohne jede Menschenkenntnis und ohne alles *savoir vivre:*

> . . . . *Sa conduite est austère,*
> *Il lit les vieux auteurs et ne les entend guère;*
> *Il méprise le monde.* (I, 1, S. 222 Pal.)

Der jüngere ist im Gegenteile ein Bonvivant, etwas leichtsinnig, aber harmlos und liebenswürdig:

> *Oui, je suis débauché, mais parbleu j'ai des mœurs;*
> *Je ne dois rien, je suis fidèle à mes promesses;*
> *Je n'ai jamais trompé, pas même mes maîtresses;*
> *Je bois sans m'enivrer, j'ai tout payé comptant;*
> *Je ne vais point jouer quand je n'ai point d'argent.*
> (I, 1, S. 221 Pal.)

Wegen der Illegitimität seiner beiden Söhne hat Gourville sein Vermögen als Fideikommiss (in der Bedeutung des römischen Rechtes) hinterlassen. Fiduziarerbe ist Gourville's Bankier und Korrespondent Garant geworden, über ein Vermögen von 200 000 Franken. Diese hätte der Fiduziar nach der Institution des römischen Rechtes an die Fideikommissare, die beiden Gourville (nach Abzug eines gewissen Teiles) herauszuzahlen.

Aber Garant, Kirchenvorsteher und bekannter Betbruder, ist der grösste Schurke von der Welt. Wenn ich oben von der Nachahmung des *Tartuffe* sprach, so tritt diese besonders bei Garant hervor; diese Figur ist dem Titelhelden des Molière'schen Lustspieles nachgebildet.[1])

Es ist das Charakteristikum eines vollendeten Heuchlers, dass er sich scheinbar ungemein für das Wohl des lieben Nebenmenschen interessiert und dasselbe beständig im Munde führt,

[1]) Freilich ist er eine ziemlich dürftige Kopie der reichgezeichneten Figur Tartuffe's.



dabei aber im Grunde nichts als seinen eigenen Vorteil im Auge hat.

Hören wir Tartuffe:

> *Et si je me résous à recevoir du pere*
> *Cette donation qu'il a voulu me faire,*
> *Ce n'est, à dire vrai que parce que je crains*
> *Que tout ce bien ne tombe en de méchantes mains,*
> *Qu'il ne trouve des gens qui, l'ayant en partage,*
> *En fassent dans le monde un criminel usage,*
> *Et ne s'en servent pas, ainsi que j'ai dessein,*
> *Pour la gloire du Ciel et le bien du prochain.*
> (*l'Imposteur* IV, 1, 1241—1248, *Œuvres de Molière* (Despois-Mesnard) IV, S. 483).

Denken wir ausserdem noch an Tartuffe's scheinbare Mildthätigkeit mit der er die Hälfte des ihm von Orgon Gespendeten allemal den Armen gibt, und hören wir nun seinen heuchlerischen Bruder im Herrn:

Garant.

> *Les pauvres sont d'ailleurs si pauvres! leurs souffrances*
> *Me percent tout le cœur, que de leurs doléances*
> *Je m'afflige toujours.* (I, 2, S. 224 Pal.)

Die Beschützerin des Brüderpaares Gourville gegen die Schliche dieses gleisnerischen Wurmes ist nun die liebenswürdige Ninon, welche der Dichter als eine Frau von fünfunddreissig bis vierzig Jahren darstellt. Wenn ich oben die eigenen Worte Voltaire's anführte, dass er historische Ansichten und Äusserungen Ninon's in sein Stück eingeflochten habe, so darf man andererseits kein völlig getreues Bild der geschichtlichen Ninon erwarten. Vergessen wir nicht, dass Ninon, obwohl eine geistig hochstehende Frau, doch immer eine Kourtisane war, Mätresse des Kardinals Richelieu und verschiedener anderer, sowie Mutter mehrerer unehelicher Kinder. So musste Voltaire den Charakter der französischen Aspasia immer noch erheblich idealisieren; die Ninon Voltaire's hat von der galanten Dame nur einen gewissen leichten Ton behalten, in dem sie über Liebe und Liebesaffären redet:

> *Quoi qu'en disent l'Astrée et Clelie et Cyrus,*
> *L'amour ne fut jamais dans le rang des vertus;*
> *L'amour n'exige point de raison, de mérite.*[1])
> (I, 1, S. 219 Pal.)

Historisch ist ausserdem die Zärtlichkeit der Freundesliebe, die eine schöne Eigenschaft der Mlle l'Enclos war:

---

[1]) Auch diese Worte Ninon's sollen (vgl. Palissot, *Œuvres de Voltaire,* 8, 219, note a) historisch sein. Als solche berichtet sie der Abbé de Châteauneuf.



Mon amitié tranquille
A vos goûts, quels qu'ils soient, sera toujours facile.
A la droite raison dans le reste soumis,
Changez de voluptés, ne changez point d'amis.
(I, 1, S. 219 Pal.)

Je fus, et tout Paris l'a souvent publié,
Infidelle en amour, fidelle en amitié.
(I, 1, S. 220 Pal.)

Dies war Ninon in der That so sehr, dass sie ihre abgedankten Liebhaber zu Freunden machte und ihnen in dieser Form zeitlebens treu blieb.

Doch kehren wir zu unserer poetischen Ninon zurück: eine ihrer angenehmsten Eigenschaften ist ihre Nachsicht gegen die Fehler anderer; in dieser Beziehung bildet ihr Charakter den entschiedensten Gegensatz zu dem des heuchlerischen Eiferers Garant.

Il est un temps pour tout.
. . . .
Tout réussit aux gens qui sont doux et joyeux.
(I, 1, S. 222 Pal.)

J'aime les gens de bien, mais je hais les cagots;
Et je crains les fripons qui gouvernent les sots.
(I, 1, p. 223 Pal.)

Diese liebenswürdige Frau ist, wie gesagt, die Beschützerin der beiden Gourville. Die Brüder wohnen in ihrem Hause, dessen Besitz sie sogar auf den älteren der beiden übertragen hat. Aber ihr ausgesprochener Liebling ist doch — das versteht sich ja von selber — der heitere und lebenslustige jüngere Bruder. So protegiert sie dessen Liaison mit seiner reizenden kleinen Nachbarin Sophie Agnant, die dieser Wildfang ohne Vorwissen der Eltern mit ihm angeknüpft hat. Die Eltern Agnant sind brave Bürgersleute, in guten Verhältnissen, aber ohne Bildung und Lebensart. Der Vater[1]) liebt die Flasche; die Mutter ist ein wenig xanthippenhaft:

La mère Agnant est brusque, emportée et revêche,
Sotte, un oison bridé devenu pie-grièche,
Bonne diablesse au fond.
(I, 1, S. 219 éd. Pal.)

Ninon fordert den Garant auf, den Brüdern das Fideikommisserbe herauszuzahlen. Der Kirchenvorsteher macht Aus-

[1]) Voltaire wollte in dieser Figur einen *bourgeois de l'ancienne comédie* zeichnen. Er selbst sagt hierüber in der *Préface (Œuvres,* éd. Pal., 8, 213—214): *Les mœurs bourgeoises semblent bannies du théâtre. Il n'y a plus d'ivrognes: c'est une mode qui était trop commune au temps de Ninon.*



flüchte; da lässt Ninon, in seiner Gegenwart, ihren Geldkoffer holen und zahlt jedem der Brüder die Summe von 2000 Thalern, die ihr der Vater für die Söhne anvertraut hatte. So hat Voltaire die eine der besprochenen Anekdoten in den *Dépositaire* eingeführt.

Der jüngere Gourville ist bei dieser Szene zugegen; dem älteren Bruder muss die Kammerzofe Lisette seinen Anteil hintragen; als sie zurückgekehrt, entwirft sie die ergötzliche Schilderung von dem Gelehrten und seiner Stube:

... Oh! les savans sont d'étrange nature.
Quel étonnant jeune homme, et qu'il est triste et sec!
Vous l'eussiez vu courbé sur un vieux livre grec;
Un bonnet sale et gras qui cachait sa figure,
De l'encre au bout des doigts composaient sa parure;
Dans un tas de papier il était enterré;
Il se parlait tout bas comme un homme égaré;
De lui dire deux mots je me suis hasardée;
Madame, il ne m'a pas seulement regardée.
(I, 6, S. 236 éd. Pal.)

Der jüngere Gourville, um das gleich hier zu bemerken, hat die Schliche Garant's längst durchschaut; sein älterer Bruder dagegen hat sich von dem Gleisner völlig umstricken lassen. Er hat unbedingtes Vertrauen in seine Frömmigkeit und Gottseligkeit; er überlässt ihm nicht allein die von der Ninon übersandte Summe, sondern unterzeichnet auch ein Dokument, in welchem er ihm den Bezitz seines Hauses überträgt. Vergebens hatte kurz vorher der jüngere Bruder noch einen Versuch gemacht, den älteren Gourville den Händen des Heuchlers zu entreissen. Man höre, wie das Opfer den aussaugenden Vampyr verteidigt:

... Monsieur Garant, mon frère,
Que vous calomniez, est d'un tel caractère
De probité, d'honneur ... de vertu ...
(II, 1, S. 241 Pal.)

Tartuffe und Orgon.[1])

Inzwischen hat dieser Tartuffe seine Elmire gefunden. Garant hat sich in Ninon verliebt. Man muss indes gestehen, dass die hieraus entspringenden Situationen an dramatischem Interesse nicht im entferntesten jenen bei Molière gleich kommen. Dort ist die Lage ausserordentlich pikanter und effektvoller. Denn Tartuffe verliebt sich lediglich in die körperlichen Reize Elmirens, die Sinnlichkeit des Heuchlers ist es, die der Dichter lächerlich macht. Nun aber ist die sinnliche Liebe schon an und für sich eine Leidenschaft, die leicht zur Komik herausfordert, zumal die Sinnlichkeit eines Tartuffe. Das ist im Voltaire anders. Garant

[1]) Siehe *l'Imposteur* I, 6.



hat sich mehr in den Geldbeutel der Ninon verliebt; daneben hat allerdings ihre Klugheit ihm imponiert; aber er hofft, diese Klugheit Ninon's für seine Geschäfte ausnutzen zu können, wenn sie seine Frau wird. Durch alle diese Gedanken und Überlegungen wird einerseits das bei Molière so einheitliche dramatische Interesse zersplittert, andererseits verliert der Konflikt, in welchem kalte Überlegung an die Stelle der Leidenschaft tritt, die packende Wirkung. In einer Hinsicht aber ist Garant ein ein echter Tartuffe: Als ihn Ninon auf das flatterhafte Leben ihrer Jugend und die leichten Grundsätze, die sie damals gehabt, aufmerksam macht:

J'eus long-temps pour l'hymen un peu de répugnance:
Son joug effarouchait ma libre dépendance.
. . . .
Je fus dans ma jeunesse un tant soit peu légère:
Je n'avais pas alors le bonheur de vous plaire,

da antwortet der fromme Mann:

Madame, croyez-moi, tout ce qui s'est passé
Fait peu d'impression sur un esprit sensé.
Ces bagatelles-là n'ont rien qui m'intimide.
Je vais droit à mon but, et je pense au solide.
(II, 5, S. 257 Pal.)

Um den Betrüger desto sicherer entlarven zu können, geht Ninon zum Scheine auf seinen Antrag ein und erklärt sich mit dem Wunsche Garant's einverstanden, dass die Hochzeit noch an demselben Abend stattfinden solle.

Inzwischen hat der ältere Gourville erfahren, dass es nicht gut thut, der Freundschaft des Herrn Garant und seiner eigenen Weisheit allzu blind zu vertrauen. Er ist zu Mme Aubert, Garant's Kousine, zum Mittagessen eingeladen worden. Es soll sich dort eine Anzahl gelehrter Männer einfinden. Da aber keiner derselben erscheint, lässt sich Gourville, um bis zum Essen die Zeit zu vertreiben, mit Herrn Aubert auf eine Partie Triktrak ein, bei der er seine ganze Barschaft verliert. Dann folgt das Diner; Herr Aubert verschwindet; der unglückliche Gelehrte bleibt mit dessen schöner Frau allein zurück. Diese erscheint

. . . . . *avec un air modeste,*
Bien coëffée, en cheveux, un déshabillé leste,
Un négligé brillant . . . . . .

Um das Unglück voll zu machen, hat der Gast dem Weine etwas mehr zugesprochen, als er vertragen kann:

. . . . . *ce vin grec la rendait plus jolie.*
Madame Aubert tenait des propos enchanteurs,
Que j'ai rarement vus chez nos plus vieux auteurs.

Er wird zärtlich; seine Hand verirrt sich: da kehrt der Gatte zurück; die Sirene entflieht, der Gelehrte wird entsetzlich zerbläut; über dem Lärm eilen die Nachbarn herzu, und Gourville muss noch eine Anweisung auf 1000 Thaler unterzeichnen und obendrein froh sein, ohne weiteren Skandal und noch erheblichere Unannehmlichkeiten davonzukommen.[1])

Er kehrt nach Hause zurück. Neue Verlegenheiten. Sein Leichtfuss von Bruder hat in seiner Korrespondenz mit Sophie die Handschrift des Gelehrten nachgeahmt, um im schlimmsten Falle jeden Verdacht von sich abzulenken. Die Korrespondenz ist entdeckt; Sophie hat sich in die Wohnung der Gourville geflüchtet; man sucht sie überall, ohne sie zu finden. Der Advokat Placet erscheint, ein anderer, von den Eltern begünstigter Freier Sophiens, dessen äussere Erscheinung bereits den Rechtsgelehrten ankündigt; er tritt auf, *l'air empese et déclamant tout.* Er findet den Gelehrten, schilt ihn Entführer u. s. w.; die Agnant kommen herzu; Mme Agnant schreit Zeter über den Unglücklichen; die Szene ist ergötzlich, allerdings, wie ich kaum hinzuzufügen brauche, auch ebenso unwahrscheinlich.

Der jüngere Gourville weiss die Verlegenheit des älteren Bruders trefflich für seine Zwecke auszunützen. Er unternimmt es, als „Freund", das Ehepaar Agnant zu beschwichtigen, den Vater durch ein paar gute Flaschen Wein, die Mutter, indem er sie in eine längere Unterredung verwickelt. Er setzt ihr auseinander, dass es mit dem Advokatenstande unverträglich sei, ein Mädchen zu heiraten, die schon einmal entführt worden; er erbietet sich in grossmütiger Weise, das durch seinen Bruder verschuldete Unheil wieder gut zu machen, indem er selbst Sophiechen heirate. Die trostlose Mutter findet diese Idee gar nicht so übel, als sie von dem Legate von 100 000 Franken hört, das ihm von Rechts wegen zustehe (IV, 3, S. 399). Mutter Agnant verabschiedet ihren Advokaten. Das soll sie indessen bald bereuen; denn Garant erscheint, der von einem Fideikommiss nicht das Geringste weiss (IV, 6, S. 304—307 éd. Pal.)

Es ist amüsant, die verschiedenen Wirkungen zu hören, welche diese Nachricht nach des Bedienten Picard Erzählung auf die Eheleute Agnant ausübt. Die Mutter:

. . . . elle crie,
Elle gronde vos gens, messieurs Gourville et moi,
Son mari, tout le monde, et dit qu'on est sans foi;
Et dit qu'on l'a trompée, et que sa fille est prise;
Et dit qu'il faudra bien que quelqu'un l'indemnise:
Et puis elle s'appaise et convient qu'elle a tort;
Puis dit qu'elle a raison, et crie encore plus fort.

[1]) Es versteht sich, dass dieses Begebnis erzählt wird.



Der Vater Agnant dagegen:

> . . . . . *En véritable sage,*
> *Il voit sans sourciller tout ce remu-ménage.*
> *Et pour fuir les chagrins qui pourraient l'occuper,*
> *Il s'amusait à boire attendant le souper.*
> (V, 2, S. 312 éd. Pal.)

Der Schluss ähnelt wieder dem des *Tartuffe.* Wie die Schenkung Orgon's durch den Fürsten ungiltig gemacht wird (*l'Imposteur* V, 7, 1935—36, *Œuvres de Molière* (Despois-Mesnard) IV, S. 525), so verliert auch das Testament Gourville's seine Rechtskraft. Ninon hat ein anderes Testament aufgefunden und alle Förmlichkeiten erfüllt, um es unanfechtbar zu machen:

> *Il m'a fallu courir longtemps chez les notaires*
> *Pour y faire apposer les formes nécessaires,*
> *Payer de certains droits qui m'étaient inconnus* etc.
> (V, 5, S. 326 éd. Pal.)

Nach diesem Testamente ist sie selbst die Erbin Gourville's. Sie teilt die Erbschaft unter die beiden Söhne. Garant zieht mit langer Nase ab. Der ältere Gourville ist von seiner eingebildeten Weisheit kuriert, der jüngere heiratet Sophie.

Das ist Voltaire's letzte Komödie. Sie enthält einige gut erfundene Situationen und ein paar nach der Natur gezeichnete Charaktere. Aber als Ganzes und noch dazu als Charakterlustspiel (was sie doch sein will!) betrachtet, ist sie schwach. Die unglaubliche Weise, wie Garant den älteren Gourville umstrickt (dieser will sich sogar dazu hergeben, die Ninon aus seinem, ihm erst von dieser geschenkten Hause zu vertreiben!), die schon deswegen dramatisch ungehörige, weil erzählte Geschichte bei den Aubert's, die ganz unglaubliche Szene nach Sophiens Flucht (auch Spohie tritt gar nicht auf!), und die noch unglaublichere Art und Weise, wie der jüngere Gourville die Mutter Agnant für seinen Plan gewinnt, dazu die dürftige Figur des Garant und noch manches andere rechtfertigen den Ausdruck von Mahrenholtz (II, 125), dass der *Dépositaire,* mit dem *Tartuffe* verglichen, eine *Ilias post Homerum* genannt werden müsse.[1])

---

[1]) Ein ähnliches Urteil fällt Dav. Fr. Strauss, *Voltaire, Sechs Vorträge.* Leipzig 1870, S. 82.

Zweiter Teil.

Stellung der Voltaire'schen Komödie. Eigentümlichkeiten, Vorzüge und Mängel der Lustspiele Voltaire's.

Kap. I.

Die Stoffe.

Quellen. Die Engländer. Destouches. Regnard. Molière. Eigene Erlebnisse. Historische Charaktere (Mme du Châtelet, Mlle de Livry). Die Bauern von Ferney. Persönliche Satire (Desfontaines, Fréron). Anspielungen auf historische Verhältnisse und Persönlichkeiten.

Nachdem ich Voltaire's Komödie in ihrer historischen Entwickelung vorgeführt, bleibt mir noch ein Wort über die Stellung derselben zu sagen, mehr noch über ihre Eigentümlichkeiten, über die Wahl der Stoffe und deren Bearbeitung, über Charakterzeichnung, über Vorzüge und Mängel des Dialogs, über Sprache, Grammatik und Metrik.

Voltaire's Lustspiele waren alle mehr oder minder Gelegenheitsstücke, in dem Sinne, wie man Gœthe's Poesien Gelegenheitsgedichte genannt hat. Als echter Dichter greift Voltaire seine Lustspielstoffe auf, wo auch immer sie ihm begegnen. Er debütiert mit einem kleinen Stücke, dessen Hauptszene er der Komödie des siebzehnten Jahrhunderts entnimmt *(l'Indiscret)*, und das bei einer Königin Gefallen findet (Maria Lescinska). Voltaire geht ins Exil; er nimmt seinen Aufenthalt in London, verkehrt mit den erlesensten Geistern der englischen Nation, einem Bolingbroke, Swift, Pope, Congreve[1]) und studiert die englische Litteratur. Nach Frankreich zurückgekehrt, teilt er aus von den reichen Schätzen, die er jenseits des Kanals gesammelt. Es entstehen die *Lettres sur les Anglais*, die Studien über Shakespeare und über die englische Komödie. Er macht eine Anleihe bei Colley Cibber *(les Originaux)*, verarbeitet ein lustiges Stück des Vanbrugh *(l'Échange)*; einige Jahre später zeichnet er eine Skizze nach Wycherley's berühmtem *Plain Dealer (la Prude)*.

Wir stehen in der Epoche, wo Richardson seinen gewaltigen Einfluss über Europa auszuüben beginnt. Die la Chaussée, Diderot, Graffigny, Boissy, Rousseau, die Gellert und Gœthe beugen sich seiner friedlichen Herrschaft: Voltaire dichtet seine *Nanine*,[2]) indem er sich an *Pamela* wenigstens anlehnt.

---

[1]) Vgl. Desnoiresterres t. I *(la Jeunesse de Voltaire)*, S. 364—400.
[2]) S. Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Gœthe*. Jena (Costenoble) 1875, S. 80.

Auch bei der französischen Komödie macht er Anleihen. Eine Posse des *Théâtre de la Foire* liefert ihm den Stoff zum *Enfant prodigue*, Destouches setzt er in Kontribution (im *Droit du Seigneur*, im *Charlot)*, ebenso Regnard (in der *Femme qui a raison); selbst der grösste komische Dichter Frankreichs hat zu den Stoffen beisteuern müssen (seinen *Tartuffe* hat Voltaire zweimal benutzt, im *Envieux* und im *Dépositaire*, ausserdem noch die Mme Pernelle als Marquise d'Olban in die *Nanine* eingeführt).

Hier möchte ich noch einmal auf den Vergleich mit Gœthe zurückkommen. Auch der Gœthe Frankreichs ist in seinen Lustspielen mit demselben „Realismus" verfahren wie der deutsche. Nicht nur von anderen hat er entlehnt; auch er hat den „Griff ins volle Menschenleben" oft gethan. Der Marquis und die Marquise du Châtelet erscheinen auf dem Theater, Voltaire selbst gesellt sich ihnen zu *(l'Envieux)*; seine alte Freundin, Mlle de Livry und ihr Abenteuer in London werden dargestellt in einem Stücke, dessen Szenerie der italienischen Litteratur entnommen war. Endlich malt uns der Alte von Ferney die robusten Gestalten seiner Bauern auf die Kulissen *(le Droit du Seigneur, Charlot)*.

Einige dieser historischen Charaktere erscheinen freilich nur in der Komödie, um karrikiert zu werden: das Lustspiel wird zur Satire. Obwohl dieser Punkt eigentlich im zweiten Kapitel besprochen werden müsste, will ich ihn, da er mir gerade gut in den Zusammenhang passt, hier gleich kurz abhandeln.

Wie Aristophanes den Sokrates auf die Bühne brachte, wie Ben Jonson im *Poetaster* den Dekker und Marston persiflierte, die dafür im *Satiromastix* ihre Rache nahmen, wie Gœthe seine *Götter, Helden und Wieland*, seinen *Satyros* und andere dramatische Kleinigkeiten dieser Art schrieb, so machte Voltaire den Desfontaines und Fréron lächerlich, indem er sie in der Maske der Zoïlin und Frélon in den *Envieux* und die *Écossaise* einführte.

Derselbe Realismus der Voltaire'schen Komödiendichtung zeigt sich auch in den zahlreichen Anspielungen auf zeitgenössische Verhältnisse, Begebenheiten und Persönlichkeiten. Ich handle auch diese Sache hier mit ab, weil sie immerhin zum Stofflichen des Voltaire'schen Lustspiels gehört. Bekanntlich wimmeln die Werke gerade dieses Schriftstellers von derartigen Anspielungen,[1]) die hin und wieder sogar die Färbung des Klatsches annehmen.

Ich verweise in dieser Beziehung auf die Erwähnung der spanischen Infantin im *Indiscret* (s. oben S. 8). In demselben

[1]) Man denke an Voltaire's Romane und vor allem an seine *Pucelle*.

Stücke erwähnt er einen gewissen Macé, damaligen Hofmaler, dessen elegante Miniaturbilder sehr beliebt waren (I, 6, t. 2, S. 226 Pal.), desgleichen einen damals recht bekannten Juwelier La Frénaye (I, 7, t. 2, S. 228 Pal.) u. s. w.

Von grösserem kulturhistorischen Interesse ist die bedeutende Rolle, welche das Kloster in Voltaire's Stücken spielt. Jede gekränkte Gattin, jedes unglücklich liebende Mädchen will ihren Schmerz im Kloster vergraben, unbequeme Persönlichkeiten sucht man dort einzusperren. Die Gräfin *(les Originaux)*, Hortense *(l'Envieux)*, Acanthe *(le Droit du Seigneur)* wollen, Nanine soll hinein. Das Kloster spielt dieselbe Rolle auch bei anderen Dichtern der Franzosen. Was folgt daraus? Einmal, dass das Kloster auf der Bühne Modesache geworden ist; ins Kloster gehen ist synonym mit „verschwinden", „aus dem Leben treten". Anderseits aber wirft die häufige Anwendung gerade dieses Mittels, um jemanden von der Bühne zu entfernen, denn doch ein Streiflicht auf gewisse kulturhistorische Verhältnisse: im katholischen Frankreich, unter dem scheinheiligen Regime der letzten Ludwige, verbarg nicht nur manche unglückliche Frau ihr Unglück und ihre Schande im Kloster, auch manches junge Blut ist dort verschwunden, um verbotener Liebschaft willen, oder wenn habgierige Verwandten oder die Geistlichkeit eine reiche Erbschaft witterten.

In welcher Weise Voltaire sich im übrigen der Sitten seiner wie fremder Zeiten bemächtigte, um sie in seinen Lustspielen vorzuführen, davon im nächsten Kapitel.

Kap. II.

Die Kompositionsweise Voltaire's.

§ 1. Die verschiedenen Gattungen der Komödie.

Sitten- und Charakterkomödie. Das *genre larmoyant.* Voltaire's Lustspiele, Tendenzstücke. Rückkehr zur Manier Molière's.

Abgesehen von der aristophanischen Komödie und den romantischen Lustspielen Shakespeare's u. a. zerfällt das Lustspiel besonders in zwei Arten, das Intriguenlustspiel und die Charakterkomödie. Jenes trieb in Spanien seine üppigsten Blüten („die Degen- und Mantelkomödie"), dieses wurde mit Vorliebe in England gepflegt und erreichte in der Restaurationszeit — bei aller Verderbtheit der Tendenz — eine ungemeine technische Ausbildung. In Frankreich stand Molière als unerreichtes Muster auf diesem Gebiete da, neben ihm achtbare Grössen zweiten Ranges.

Wenn das Charakterlustspiel unter einzelnen Bildern die Gebräuche, Sitten, Ansichten und Thorheiten eines Geschlechts, eines Volkes oder einer Zeit darstellt, so wird es unmerklich zur Sittenkomödie. Charakter- und Sittenkomödie sind daher häufig in einem und demselben Stücke vereinigt. Diese Charakter- und Sittenkomödie erfüllt recht eigentlich auf komischem Gebiete die Forderung, die Shakespeare (*Hamlet* III, 2) an das Drama überhaupt stellte: *The end of playing is to hold, as 't were, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time, his form and pressure.* Molière hat auf komischem Gebiete diesen Anforderungen am vollsten Genüge geleistet. Ich erinnere an den *Misanthrope*, an den *Tartuffe.*

Wie stellt sich Voltaire zu alledem? Von vornherein ist es klar, dass die beträchtliche Verschiedenheit seiner Stoffe eine ebensolche Verschiedenheit der Behandlung bedingte. Wenn man ein Stück von einer solch schreienden Immoralität behandelt wie Wycherley's *Plain Dealer*, so muss man notwendigerweise in einem andern Tone reden, als wenn man im rührseligen Genre la Chaussée's komponiert. Aber alles in allem genommen, ist Voltaire's Lustspiel — das kann man von vornherein sagen — mehr Charakter- und Sittenkomödie als Intriguenspiel.

In den *Originaux* behandelt der Dichter, wie wir sehen, jenes gräuliche, in der *jeunesse brillante* Englands wie Frankreichs damals gleich verbreitete Vorurteil, nach dem es nicht chevaleresk sein soll, wenn ein Ehemann seine rechtmässige Gattin liebt, und die daraus entspringende Unsitte der jungen Männer, ihre Frauen, bloss weil es eben ihre Frauen sind, zu vernachlässigen. Zugleich findet man dort den Roturier, der gern adlig sein möchte; wiederum eine Kulturerscheinung der damaligen Zeit, in der das Bürgertum mehr als je krampfhaft strebte, in die adligen Kreise zu dringen, was verarmten und heruntergekommenen Adligen willkommene Gelegenheit zu Finanzheiraten gab. Ein Bild von den engherzigen, kleinbürgerlichen Ansichten der Bourgeosie enthält der *Enfant prodigue* und die *Femme qui a raison;* die durch die Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts aufgeklärte Aristokratie repräsentiert der Graf in der *Nanine;* die Sitten des bäuerlichen Standes findet man in *le Droit du Seigneur* und in *Charlot.* Ja, Voltaire hat sich sogar verstiegen, englische Sitten darstellen zu wollen (in der *Écossaise)*, ebenso wie er sich mit mehr oder weniger Glück an die Zeichnung historischer Verhältnisse (in *le Droit du Seigneur* und in *Charlot)* gewagt hat.

Wie schon im vorhergehenden Teile sattsam erörtert, dichtete Voltaire seine besten Lustspiele im *genre larmoyant.* Auch dieses,

auch die rührende, weinerliche Komödie gehört ja zu der Gattung des Charakter- und Sittenlustspiels. Freilich ist sie ein Sittenlustspiel mit der ausgesprochenen Tendenz, jene Sitten zu bessern, nicht auf dem Wege Molière's, der die Fehler und Thorheiten lächerlich machte — sondern durch das Medium der Rührung.

Übrigens hat Voltaire — abgesehen etwa von einigen Szenen des *Enfant prodigue* — die weinerliche Rührseligkeit la Chaussée's im grossen und ganzen glücklich vermieden, wie er ja auch dessen Extrem der *comédie sérieuse* vermied und sich an das *genre mixte*, hielt, in welchem neben den rührenden auch komische Szenen ihren Platz finden. Auch die „Moral" — wieder den *Enfant prodigue* ausgenommen — meldet sich bei ihm nicht so zudringlich wie etwa im *Préjugé* oder der *Paméla.*

An die Stelle der bürgerlichen „Moral" der Dichter der Rührstücke hat Voltaire grossenteils eine philosophische oder philanthropische Tendenz gesetzt.

Wie Voltaire Tendenzgeschichte, wie er Tendenzromane und Tendenztragödien schrieb, so hat er auch Tendenzlustspiele geschrieben, — das ist ein wichtiger Punkt, den man bei der Beurteilung des Komödiendichters Voltaire niemals aus dem Auge verlieren möge.

Rächte sich der Dichter nicht für die Stockschläge, die er von den Domestiken des brutalen Rohan einst empfangen, als er einen von dessen Standesgenossen also reden liess:

Mais la coutume . . . Eh bien, elle est cruelle,
Et la nature eut ses droits avant elle.
. . . .
Nous avons vu les hommes les plus sages
Ne consulter que les mœurs et le bien?

Man denke an das *Droit du Seigneur*, dem die Zensur seines Titels halber die Approbation versagte, und in welchem der einfache Bauer Mathurin solcherlei Betrachtungen anstellt:

Sommes nous pas cent contre un? etc.

Wer sähe nicht auch hierin einen Strahl des Wetterleuchtens, welches allenthalben in Frankreich am Horizonte aufblitzte, ein weithin sichtbarer Vorläufer des Jahres 1789!

Hören wir den Fierenfat, den Präsidenten eines Gerichtshofes, also räsonnieren:

Consolez-vous, nous savons les affaires,
Nous l'enverrons en douceur aux galères,
(*l'Enfant prodigue* II, 5).

sehen wir Charlot, dem Tode verfallen, weil er einen frechen Wüstling in der Notwehr erschlagen, der ihn geschmäht, miss-

handelt, der ihn hatte morden wollen: das sind Voltaire's Hiebe, die er der abscheulichen Rechtspflege unter Ludwig XV. versetzt, Voltaire's, des Verteidigers der Calas, der Sirven.

Tendenzkomödie und wieder Tendenzkomödie! Im Jahre 1769 schreibt der fünfundsiebzigjährige Greis den *Dépositaire*, in welchem er die Bigotterie eines Muckers des siebzehnten Jahrhunderts an den Pranger stellt: es ist dieselbe Zeit, in welcher Voltaire ganz besonders von der Genfer Orthodoxie belästigt wurde.[1])

In diesem Stücke hat Voltaire bekanntlich einen ästhetisch sehr wichtigen Schritt gethan. Er hat die feine Komödie Molière's, das *haut comique* dieses Dichters nachgeahmt, wenn er auch sein Vorbild unerreicht liess. Denn nicht allein den *Tartuffe* hat er sich zum Muster genommen, sondern auch, wie Molière seinen *Tartuffe* geschrieben hatte. Damit hat er sich von la Chaussée's Richtung losgesagt und am Ende seines Lebens sich zu der Ansicht bekehrt, dass der Zweck der Komödie nicht der ist, die Zuschauer zu rühren, sondern ihr fröhliches Lachen über Fehler und Thorheit zu erregen.

§ 2. Die Handlung.

Die Intrigue. Die Lösung des Knotens. Theaterkoups. Flüchtigkeit Voltaire's. Die drei Einheiten.

Mahrenholtz sagt I, 131 über Voltaire's Lustspiel: „Seine Komödien sind ... von unseren heutigen Tageskomödien hauptsächlich dadurch verschieden, dass ihre Handlung und Intrigue weniger künstlich und verschlungen sind, dafür aber die spannenden Zwischenfälle und die überraschenden Lösungen meist fehlen“.

In der That ist es ein ziemlich häufiger Fehler der Sitten- und Charakterkomödie, die Handlung zu vernachlässigen und dadurch die dramatische Wirkung erheblich zu beeinträchtigen. Wenn wir den *Tartuffe* ausnehmen, ein Stück mit tüchtiger Intrigue, so ist selbst Molière's Charakterkomödie von diesem Tadel kaum ganz freizusprechen: man denke an den *Misanthrope u. a.* Auch in Voltaire's Lustspielen ist, alles in allem genommen, wenig Handlung, besser gesagt, wenig dramatische Verwickelung. Ein von seinem Vater verstossener Sohn kehrt zurück, unerkannt wird er als Diener seines Bruders engagiert; er entdeckt sich seiner früheren Geliebten; diese erwirkt seine Vergebung und Rehabilitierung: das ist der ganze *Enfant pro-*

---

[1]) Man denke zugleich an Voltaire's Kämpfe gegen den Jesuitenorden und einzelne Mitglieder desselben.



digue. Ein armes Mädchen wird in einem vornehmen Hause erzogen. Der Sohn des Hauses liebt sie. Eine Nebenbuhlerin will sie ins Kloster bringen. Das missglückt. Sie schreibt einen Brief an ihren Vater; dieser wird aufgefangen. Man hat sie im Verdacht, denselben an einen Liebhaber gerichtet zu haben. Der Vater kommt an, alles klärt sich auf; Nanine heiratet den Geliebten. Das ist die Gesamthandlung des gefeiertsten Voltaire'schen Lustspiels.

In der *Écossaise* ist die Handlung freilich belebter; aber was diesem Stücke wieder fehlt, ist eine tüchtige Intrigue. Freilich finden wir ein solche in *l'Échange*, in der *Prude*, im *Dépositaire;* auch in der *Femme qui a raison* ist sie nicht ganz übel: aber alle diese Intriguen sind mehr oder weniger geborgt: bei den Engländern, bei Regnard, bei Molière. Die des *Charlot* ist auch nicht schlecht; aber teilweise, wenn nicht ganz, gehört sie dem Destouches, und, was Voltaire bleibt, streift so sehr ans Tragische, dass von einer guten Lustspielintrigue auch hier keine Rede sein kann.

Man darf es ohne Scheu sagen: die Intrigue in Voltaire's Komödien ist schwach.[1])

Wenn Mahrenholtz an der oben zitierten Stelle sagt, dass im Vergleiche zu den Tageskomödien in den Voltaire'schen Stücken „die spannenden Zwischenfälle und die überraschenden Lösungen meist fehlen", so kann ich dem ersteren zustimmen — an spannenden Zwischenfällen sind diese Stücke thatsächlich arm —, weniger der letzteren Behauptung. Denn seine Lösungen tragen manchmal wohl den Charakter des „Überraschenden" an sich, aber überraschend oder nicht, sie sind selten dramatisch. Da findet sich im *Indiscret* jene fast lächerliche Szene des Rendezvous zwischen Damis und Hortense und die abgebrauchte Lösung durch eine Maskerade. In den *Originaux* kann man sich erst recht nicht über zu wenig Überraschung beklagen, hier kommt die Lösung völlig durch einen *deus ex machina* zustande oder vielmehr deren zwei (Mme du Cap-Vert und die Gouvernante Mme Rafle). In *le Droit du Seigneur* erfolgt dieselbe durch die Einsicht des Grafen in die ihm durch Dignant übersandten Dokumente; aber man sieht nicht recht ein, warum Dignant diese nicht schon längst geschickt oder warum er sie gerade jetzt schickt. Nicht minder unwahrscheinlich ist die Lösung in der *Femme qui a raison.* Auch dort liegt das Unwahrscheinliche darin, dass Frau Duru

---

[1]) Ich erinnere nochmals an das doch im Grunde recht armselige Mittelchen des missverstandenen Briefes, das eigentlich die ganze Intrigue der *Nanine* ausmacht.



doch längst durch den Lärm hätte geweckt sein und erscheinen müssen, oder dass ihr Gatte sie hätte suchen sollen.

An Unwahrscheinlichkeiten fehlt es überhaupt in Voltaire's Lustspielen nicht: man denke an die urplötzliche Versöhnung der beiden Lords in der *Écossaise,* noch mehr an die Entführung Acanthe's nach dem Schlosse Dormênens, d. h. nach dem einzigen Orte in der Welt, wohin diese Entführung nicht hätte ihren Weg nehmen dürfen: gerade die letzten beiden Fälle sind Beispiele dafür, dass Voltaire es nicht selten vorzieht, durch einen sogenannten *coup de théâtre* zu lösen, was das Resultat logischer Entwickelung sein sollte.

Es hiesse, dem Dichter unrecht thun, wollte ich hier nicht darauf hinweisen, dass verschiedene dieser Stücke Gelegenheitsdichtungen im engeren Sinne sind, für diese oder jene Festlichkeit verfasst oder gedichtet, um auf Privattheatern von Freunden und Freundinnen des Verfassers aufgeführt, nicht aber bestimmt, der Öffentlichkeit übergeben zu werden. *Aussi ses héros de théâtre,* sagt G. Merlet *(Études littéraires etc. [Voltaire]* S. 177) *furent-ils en général des personnages de circonstance, suscités par l'occasion, et plus ambitieux de flatter les passions contemporaines que de plaire à l'impartial avenir par l'accent définitif des sentiments et les traits permanents de la nature humaine.*

Hierzu kommt, dass die meisten seiner Lustspiele keine sorgfältig gefeilten, fleissig überarbeiteten Stücke waren, sondern vielmehr flüchtig hingeworfene Skizzen. Er selbst nennt die *Prude: moins une traduction qu'une esquisse légère de la fameuse comédie de Wicherley (Avertissement de l'auteur, Œuvres,* éd. Pal. 4, 217). *Le Droit du Seigneur* wurde, wie bereits erwähnt, in 14 Tagen verfasst (vergl. *Préface du nouvel éditeur, Œuvres,* éd. Beuchot, 7, 215, Brief an d'Argental, 30. April 1760); Wagnière erzählt (Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* I, 264, *Examen des Mémoires de Bachaumont),* dass *Charlot* in weniger als drei Tagen geschrieben sei (Voltaire spricht von fünf Tagen in einem Briefe an Damilaville, 28. September 1767).

Die flüchtige Abfassung ist freilich kein Entschuldigungsgrund für Fehler des Dichters; wohl aber kann sie uns zur Erklärung von Erscheinungen dienen, die uns sonst bei einem Voltaire schwer begreiflich sein würden.

Noch ein anderer Umstand muss in Berücksichtigung gezogen werden, welcher der Entwickelung von Handlung und Intrigue in Voltaire's Lustspielen — wie in Voltaire's Dramen überhaupt — wenig förderlich gewesen ist: es sind die bekannten leidigen drei Einheiten der französischen Bühne, die der freien Entwickelung so vieles Grossen und Schönen — ich erinnere an die

Tragik Corneille's — den Hemmschuh angelegt haben. Voltaire hat sich bekanntlich diesem Zwange bereitwillig, man kann sagen, fast ängstlich gefügt, er, der sonst gegen allen Zwang opponierte.

Was nun die Einheit der Handlung, die gerechteste dieser drei dramatischen Forderungen angeht, so wird man dieselbe in seinen Komödien gewahrt finden, aber ohne zu grosse Engherzigkeit; in dem *Échange* hat sie allerdings dazu geführt, das englische Original energisch zu beschneiden; dasselbe ist in geringerem Umfange auch in der *Prude* geschehen; in der *Écossaise* hingegen ist sie fast überschritten; wenigstens wird das Interesse des Zuschauers durch die Frélonepisode von der Haupthandlung ziemlich stark abgezogen.

Auch die Ortseinheit ist gewahrt, ohne gerade allzu grossen Schaden anzurichten. Im allgemeinen ist es derselbe Salon oder dasselbe Haus, wo die Handlung sich abspielt; geht das nicht an, so wenigstens dieselbe Stadt, wie z. B. in der *Prude* als Ort Marseille angegeben wird. Störend wirkt die Ortseinheit hie und da im *Échange*, in der *Femme qui a raison*, im *Droit du Seigneur*.

Am unangenehmsten aber macht sich die Einheit der Zeit in verschiedenen seiner Stücke bemerklich, ja, sie hat den Dichter öfter zu entschiedenen Ungereimtheiten verleitet. Freilich Ungereimtheiten, die in höherem oder geringerem Grade sich auch bei Regnard, Destouches, la Chaussée u. s. w., kurz, so ziemlich in der gesamten französischen Komik wie Tragik wiederfinden. So sagt La Harpe von dem *Dissipateur* des Destouches: *Quelle idée que celle d'une femme qui, pour corriger son amant de sa prodigalité, projette de s'emparer de toute sa fortune et en vient à bout dans un jour! (Cours* 11, 298). Gewiss ist das ungereimt, wie es ungereimt ist, dass, wenn zwei am Morgen eine Liebschaft beginnen, am Abend geheiratet wird. Aber hat Destouches, dürfte man einwenden, hat Voltaire die drei Einheiten erfunden?[1]) Freilich kann hierauf andererseits erwidert werden,

[1]) Villemain bemerkt sehr richtig in den *Vies des principaux poètes anglais* über die Einheit der Zeit: *Nos vingt-quatre heures sont trop courtes pour enfermer ainsi toutes les douleurs et tous les incidents de la vie humaine.* Hier sei mir eine Bemerkung über Lessing's Kritik in der *Dramaturgie* verstattet. Bekanntlich hat man neuerdings Corneille — und mit Recht — gegen Lessing's allzuscharfe Angriffe in Schutz genommen. Dasselbe möchte ich teilweise auch in Betreff Voltaire's wagen. Lessing's Ansichten über das französische Drama mögen, logisch-philosophisch betrachtet, über allen Zweifel erhaben sein; aber die historische Tradition der französischen Bühne hat er zu wenig berücksichtigt. In diesen Traditionen waren die französischen Dichter, vor allem auch Voltaire, aufgewachsen; in diesen



dass ein Genie ersten Ranges mit dem Fluge des Genius über diese Regeln sich hätte hinwegschwingen müssen; aber ein Genie ersten Ranges war Voltaire als dramatischer Dichter eben nicht.

Wenn Voltaire's Lustspiele also im allgemeinen — wie die gesamte französische Dramatik — unter dem Drucke der tyrannischen Einheiten nur Schaden leiden konnten, so ist es ihm freilich einmal gelungen, in geschickter Weise der kühnsten Forderung Corneille's gerecht zu werden, jener Forderung oder vielmehr jenem Wunsche, den dieser mit den Worten ausspricht: *Je répète ce que j'ai dit ailleurs que, quand nous prenons un temps plus long, comme de dix heures, je voudrais que les huit qu'il faut perdre se consummassent dans les intervalles des actes, et que chacun d'eux n'eût en son particulier que ce que la représentation en consume, principalement lorsqu'il y a liaison de scènes perpetuelle; car cette liaison ne souffre point de vide entre les deux scènes. (Discours des trois unités, Œuvres de P. Corneille,* (éd. Ch. Marty-Laveaux) I, S. 114. Voltaire hat dieser Forderung in der *Femme qui a raison* entsprochen. Die Handlung umfasst nur 2—3 Stunden; würde in Wirklichkeit auch nicht mehr umfassen; dagegen hat Voltaire zwischen die Heirat der Kinder des Duru und die Ankunft des Vaters die Nacht gelegt (dieselbe verfliesst in der Zwischenzeit vom ersten zum zweiten Akte.) Auf diese Weise zerfällt das Stück gewissermassen in zwei Teile, deren erster die Knüpfung des Knotens, der andere die Lösung enthält. So ist in den im *Retour imprévu* des Regnard und im *Dissipateur* des Destouches herrschenden Wirrwarr einige Ordnung gebracht.

§ 3. Charaktere und Charakterzeichnung.

Charakternamen. Hauptmängel der Charakterzeichnung Voltaire's. Voltaire porträtiert zu viel seine eigene Person. Beispiele gut angelegter Charaktere. Wirkung durch Kontraste. Seine Charaktere im allgemeinen individuelle Charaktere. Einige Charaktertypen. — Anhang: Der Anstand *(bienséance)* in der Schilderung der Leidenschaft. Galanterie und Zermoniell auf der französischen Bühne.

„In der Komödie", sagt Lessing *(Hamb. Dramaturgie*, St. 51; ed. Schröter und Thiele, S. 298—299) sind die Charaktere das

Traditionen mussten sie dichten, wenn sie Erfolge erzielen wollten — und das kann man doch dem Dramatiker nicht verargen. Fast jede Abweichung von der Tradition wurde eben von dem Pariser Publikum mit Missfallen aufgenommen. Voltaire hat diese Erfahrung bei seinen Anlehnungen an Shakespeare öfter gemacht. Die Anfangsdramen unserer grossen Dramatiker — vor allem Lessing's selber — beweisen ja ebenfalls, wie schwer es hält, sich von alten, eingewurzelten Überlieferungen loszumachen.

Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel, jene sich äussern zu lassen und ins Spiel zu setzen." Es ist dies der Grund, weshalb ich den vorliegenden Paragraphen etwas weiter ausdehnen muss als die anderen dieses Teiles. Man wird mir verzeihen, wenn ich hin und wieder auf schon Gesagtes zurückgreife; es wird das hie und da unumgänglich sein.

Ehe ich mich zu Voltaire's Charakterzeichnung wende, sei mir ein Wort über die Namen der Personen gestattet. Dieselben sind keineswegs unwesentlich; sie sind es nicht im täglichen Leben und, wie wir gleich sehen werden, noch weniger in der Komödie.

Voltaire verwendet einesteils die auf der französischen Bühne historisch gewordenen gräko-französischen Namen, die ja auch in der deutschen Schäfer-, Idyllen-, Komödien- etc. Litteratur eine so bedeutende Rolle spielen. So finden wir die Damis, Damon, Ariste, Clitandre, Euphémon, Euphémie, Nérine u. s. w. Diesen Gebrauch hat Voltaire mit den meisten seiner Vorgänger und Zeitgenossen, mit Quinault, Molière, Regnard, Destouches, la Chaussée, Piron[1]) und hundert anderen gemein.

Nun gibt es bekanntlich noch eine andere Gattung von Personennamen in der Komödie: es sind solche, welche entweder durch ihre Klangfarbe (Onomatopöie) oder durch ihre Bedeutung in irgend einer Weise den Träger charakterisieren. Ich möchte sie Charakternamen nennen. Auch sie zerfallen wieder in mehrere Klassen. Manche deuten auf den Charakter des Trägers im engeren Sinne, andere bezeichnen nur seinen Stand, sein Gewerbe oder eine andere äussere oder innere Eigenschaft der Person. *Hinc*, sagt Donat, *servus fidelis Parmeno, infidelis vel Syrus vel Geta: miles Thraso vel Polemon: juvenis Pamphilus: matrona Myrrhina, et puer ab odore Storax: vel a ludo et a gesticulatione Circus: et item similia* (s. Lessing, *Hamb. Dramaturgie*, St. 90, ed. Schröter und Thiele, S. 528). Diese Sitte war ganz besonders stark auf der englischen Bühne verbreitet. Man denke an Shakespeare's Touchstone, Sir Oliver Mar-Text *(As you like it)*, an Malvolio, Sir Toby Belch, Sir Andrew Ague-Cheek *(Twelfth Night)* u. s. w., an Wycherley's Horner, Mr Pinchwife, Sparkish *(The Country Wife)*, an Manly, Freeman, Vernish, Major Oldfox *(The Plain Dealer)*, an Vanbrugh's Sir John Brute, Lovewell, Lady Fancyful *(The Provoked Wife)*, an Gripe und Moneytrap (zwei Wucherer in *The Confederacy)*,

[1]) So nennt sich der Held der bekannten *Métromanie* Damis (La Harpe, *Cours* 11, 312); man vgl. auch die Personennamen in seiner *École des pères (Œuvres d'Aléxis* [sic] *Piron*, Paris (Duchesne) 1758, t. I, S. 63 u. ff.



an Cibber's Loveless *(Love's Last Shift)*, endlich — *last not least* — an den berühmten Lord Foppington![1])

Dieser Gebrauch war auch der französischen Bühne nicht fremd, aber hier etwas beschränkter als auf der englischen. Meist wurden weniger bedeutende Nebenpersonen mit derartigen Namen benannt, gewöhnlich nach ihrem Stand oder Gewerbe; seltener nach ihrem Charakter.[2]) Das letztere ist allerdings bei dem schlauen, durchtriebenen Bedienten der Fall, der manchmal Pasquin heisst. Im *Dissipateur* des Destouches heisst ein betrügerischer Intendant Gripon, ein Name, dessen sich bekanntlich Voltaire bemächtigte, um ihn dem Gevatter des Herrn Duru zu geben. Der geizige Alte, Vater oder Onkel des leichtsinnigen jungen Herrn, nennt sich gewöhnlich Géronte; Regnard nennt im *Légataire* einen Notar M. Scrupule, in *les Vendanges* einen Advokaten Trigaudin, im *Joueur* eine Altkäuferin und Pfandleiherin Mme la Ressource, einen heuchlerischen, betrügerischen Triktrakspieler M. Toutabas, einen Schneider M. Galonier u. s. w.

Voltaire hat sich dieses Gebrauchs zu der Zeit bemächtigt, als er anfing die Engländer nachzuahmen, bei denen derselbe, wie gesagt, am ausgedehntesten war. So finden wir den Rheder M. Du Cap-Vert, den Toilettennarren comte Des-Apprêts, den Glücksritter chevalier Du Hasard (alle drei in den *Originaux)*. Im *Échange* dichtete Voltaire die englischen Namen teilweise einfach um (le comte de Fatenville = Lord Foppington, le baron de la Canardière *alias* de la Cochonnière = Sir Tunbelly Clumsey). Man denke ferner an die Fierenfat, die Zoïlin, die Gripon, die Garant, den avocat Placet, die Frélon. Der Name Frélon ist eine kostbare Erfindung, da er zu gleicher Zeit an *frelon* (Hornisse) erinnert und den Namen des Pariser Journalisten ins Gedächtnis ruft. Aber, so gern man auch diese Erfindung für Voltaire in Anspruch nehmen möchte, sie ist nicht von ihm, sondern stammt von Chévrier (vergl. Desnoiresterres t. V *[Voltaire aux Délices]* S. 479.)

Noch andere Personennamen sind rein realistisch erfunden, d. h. sie deuten weder Stand noch Charakter ihres Trägers an,

[1]) Selbstverständlich sind die obigen Beispiele ganz willkürlich aus der vollen Menge herausgegriffen, man hätte ebenso gut ein Dutzend anderer wählen können.

[2]) Es bezieht sich diese Bemerkung hauptsächlich auf das achtzehnte Jahrhundert. Man könnte mir sonst Molière's Harpagon, George Dandin, M. de Pourceaugnac, Trissotin, Purgon u. s. w., sowie Racine's Dandin, Chicaneau, Comtesse de Pimbesche *(les Plaideurs)* u. a. entgegenhalten. Auch bei den typischen Figuren der älteren italienischen Komödie finden wir derartige Charakternamen.

sondern sind dem Gebrauche des täglichen Lebens entnommen. So nennt Voltaire eine adlige Dame la baronne de l'Orme, ein Bürgermädchen Lise, seine ländlichen Figuren Blaise, Mathurin, Babet, Berthe, seine Engländer Freeport, Lord Murray, Lady Alton.

Um nun auf die Charakterzeichnung selbst des näheren einzugehen, so ist ja bereits weitläufig erörtert worden, was dem Dichter hauptsächlich mangelte.[1]) Um es noch einmal in zwei Worten zu sagen: es war ihm versagt, sich in komische Charaktere echt und voll hineinzudenken; was ihm fehlte, war die echte, rechte *vis comica*, die in so unerschöpflichem Maasse der geniale Molière besessen, die andererseits weit untergeordnete Geister in höherem Grade besassen als Voltaire. Daher übersah er den Unterschied zwischen den Spässen der Satire, die des Dichters eigener Person angehören, und den Scherzen der komischen Dramatik, die nur dann wirkungsvoll und packend sind, wenn sie in Inhalt und Form zu dem Charakter der Person passen, die sie ausspricht. Derartige komische Äusserungen können oft ganz unbewusst aus dem Munde einer Person der Komödie kommen, und sie sind alsdann oft die herrlichste Selbstironie. Aber diese unbewusste Selbstironie ist himmelweit verschieden von jener, wie sie z. B. Frélon ausspricht, von welcher man merkt, dass gewissermassen ein anderer, höherer hinter ihm steht und sie ihm zuflüstert. Denn so spricht kein Mensch zu und über sich selber.

Um von dieser unglücklichen Manier Voltaire's neben den bereits erwähnten wenigstens noch ein Beispiel hier anzuführen, so ruft in der *Nanine* die Baronin, ärgerlich über die so augenfälligen Reize ihrer Nebenbuhlerin, unwillig aus:

Que la nature est pleine d'injustice!
A qui va-t-elle accorder la beaute?
C'est un affront fait à la qualité.

Die beiden ersten Verse kann man der ärgerlichen Stimmung der Baronin recht wohl zu gute halten; so kann sie sprechen, wenn auch vielleicht nicht bei ruhiger Überlegung, so doch im Affekt. Der letzte dagegen ist eine Ironie des Dichters, der sich gewissermassen selber über die Eitelkeit und Aufgeblasenheit der Baronin ärgert. Und diese Ironie lässt Voltaire die Baronin selber aussprechen! Wie wirkungsvoll wäre sie dagegen im Munde einer Soubrette gewesen, die mit höhnischem Zucken den Mundwinkel, ungehört von der Baronin, vor sich hin gesagt hätte:

C'est un affront fait à la qualité!

---

[1]) Gelegentlich der Besprechung des *Enfant prodigue*. S. S. 32—33.



Etwas anders liegt die Sache in einer Stelle des *Enfant prodigue*, wo Martha, die Zofe der Lise, dem Fierenfat seinen schlechten Charakter und sein elendes Benehmen mit den Worten vorhält:

Être à la fois et Midas et Narcisse,
Enflé d'orgueil, et pincé d'avarice;
Lorgner sans cesse avec un œil content
Et sa personne et son argent comptant;
Être en rabat un petit-maître avare,
C'est un excès de ridicule rare:
Un jeune fat passe encor; mais, ma foi,
Un jeune avare est un monstre pour moi.
(I, 4, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 333.)

Gewiss durfte eine der Personen des Stückes dem Fierenfat derartige Vorhaltungen machen; das ist ganz richtig, ganz logisch, auch ganz poetisch. Nur durfte diese eine Person nicht Martha sein, die Zofe seiner Angebeteten. Hat wohl jemals eine Zofe in diesem Tone zu dem Freier ihres Fräuleins gesprochen? Auch das beweist wieder bei dem Dichter einen Mangel — wie soll ich sagen? — an feinem komischen Takt. Die Satire soll ausgesprochen werden, wer es thut, ist ihm gleichgültig.

So lässt Voltaire gern seine Personen eine Sprache sprechen, die ihnen nicht gebührt, weil sie zu ihrem Charakter nicht passt, weil Leute mit dem oder dem Charakter nicht so sprechen würden.[1]) Die burlesken Persönlichkeiten sprechen eine Art Sprache der Gasse oder, besser gesagt, eine Sprache, die in Wirklichkeit auch nicht die Gasse, sondern niemand spricht, weil sie unnatürlich ist. Ich erinnere an Gripon! Reden diese Personen eine Sprache, die eigentlich zu schlecht für sie ist, so haben wir umgekehrt auch gefunden, dass die höher stehenden Persönlichkeiten sich in Reden, Bildern, Reflexionen und Gedanken bewegen, die zu hoch für sie sind, eine Sprache, die wiederum die Sprache von niemand anderem ist als von Voltaire selber. Ja, wir dürfen noch einen Schritt weiter gehen, wir dürfen behaupten, dass Voltaire in seinen Komödien viel zu viel sich selbst porträtiert habe, als es einem guten dramatischen Dichter verstattet ist. Voltaire, der litterarische Freund, Günstling, Vertraute der du Châtelet, schaut uns aus dem Bilde Ariston's entgegen; ein Stück von Voltaire, dem liebenswürdigen Weltmann, aber zugleich dem Philosophen und Philanthropen, ist auf den Grafen d'Olban übergegangen; wiederum Voltaire, der

[1]) Es handelt sich hier selbstredend um die Sprache nur in dem Sinne, dass sie Ausdruck des Gedankens ist und mit diesem von dem Charakter der Person, die sie führt, abhängt. Über die stilistische Seite der Sprache s. das nächste Kapitel.

liebenswürdige Philosoph, aber diesmal zugleich der achtsame Gutsherr von Ferney, tritt uns in dem Marquis des *Droit du Seigneur* entgegen. Alles dies ist verborgen, verwischt, mit anderen Zügen verwoben, aber es ist unleugbar da, und es hat der Objektivität des komischen Dichters grossen Eintrag gethan. Ganz anders Molière, von dem Merlet (*Études* etc. S. 210, Anm. 2) ganz richtig sagt: *Molière n'est pas de ceux dont Gœthe écrivait qu'ils ne peuvent représenter qu'eux mêmes, ce qui est un signe de faiblesse.* Aber Voltaire war in dieser Beziehung ein Verwandter Lord Byron's, dessen *Giaur*, *Korsar*, *Lara*, *Don Juan* gleichfalls sämtlich Byron's sind.

Andererseits kann nicht in Abrede gestellt werden, dass die zeitgenössischen Kritiker, Grimm, Luchet, Linguet, Palissot, La Harpe u. a. die Mängel der Voltaire'schen Komödien übertrieben haben. Ihnen, namentlich Linguet (*Examen des ouvrages de M. de Voltaire.* Bruxelles 1788) und dem Marquis de Luchet[1]) zufolge wären die Komödien unseres Dichters das armseligste Zeug gewesen, das man jemals zusammengeschrieben. Sollte denn der Lustspieldichter Voltaire den grossen Voltaire ganz verleugnen?

Das klingt von vornherein doch recht unwahrscheinlich, selbst wenn man Voltaire's verhältnismässig geringe Begabung für das komische Fach voll und ganz in Rechnung zieht.

In der That giebt es auch gut erfundene und wohl durchgeführte Charaktere im Voltaire'schen Lustspiele, die von den besprochenen Fehlern frei oder doch im wesentlichen frei sind.

Eine der liebenswürdigsten Erscheinungen ist, wie schon mehrfach hervorgehoben, der Graf in der *Nanine.* Bei der Besprechung des genannten Stückes habe ich mich darauf beschränkt, hauptsächlich die philosophische Seite des Grafen hervorzuheben; hier möchte ich noch einmal das gesamte Charakterbild kurz ins Auge fassen:

Sohn eines vornehmen Hauses und Besitzer eines ansehnlichen Vermögens, das ihn zu den höchsten Ansprüchen berechtigt, hat sich der Graf in ein armes Mädchen verliebt. Verliebt ist eigentlich ein falscher Ausdruck: er hat eine tiefe, warme, wahre Liebe zu ihr gefasst. Es ist ein feiner Zug des Dichters, dass er uns Nanine vorführt, wie sie ein englisches Werk über Philosophie liest oder eben gelesen hat, welches ihr der Graf geliehen. Ihre Bildung ist es ja, die sie dem Grafen gleichstellt, und für hire Bildung muss sich dieser auch folgerichtig am meisten interessieren.

---

[1]) Grimm und La Harpe urteilen verständiger, weil eingehender und tiefer.



So sehr nun der Graf aber auch Philosoph ist, ohne Kampf kann die Neigung eines Grafen d'Olban für die arme Nanine nicht siegen. Ich spreche hier lediglich von dem inneren Kampfe. Gewiss, auch der Graf fühlt das Unangenehme einer sogenannten Mésalliance. Diesen Konflikt nun in der Seele des Grafen hat der Dichter, ebenfalls wieder mit feiner Berechnung, verschärft, indem er ihm einen Nebenbuhler gab, und was für einen Nebenbuhler? Seinen Gärtner Blaise — und, indem er zugleich der Nanine eine Rivalin schaffte, die Baronin, die ihrerseits so recht dazu bestimmt ist, alles, was noch etwa an Standesvorurteilen in dem Grafen vorhanden sein mag, fortwährend aufzuregen und wachzuhalten. Während nun aber dieses nur dazu beiträgt, ihn dieselben völlig überwinden zu lassen, gibt der Zwischenfall Blaise dem Grafen darüber, woran er noch gezweifelt, unfehlbare Gewissheit: nämlich, dass er Nanine wahrhaft liebt. Der Graf d'Olban will der Nebenbuhler seines Gärtners sein. Ich verweise auf den schönen Monolog am Ende des 1. Aktes.

Ebenso psychologisch wahr ist dann ferner die Eifersucht des Grafen; im ersten Anfall der Leidenschaft verbannt er Nanine und ist nun bereit, gewissermassen um sich an der ersten, untreuen Geliebten zu rächen, sich besinnungslos jener anderen in die Arme zu werfen. Unangenehm wirkt allein die, namentlich gegen Ende des Stückes, stark hervortretende Tugendrederei, in welcher der Dichter dem moralisierenden Charakter der Rührstücke eine etwas ausgedehnte Konzession gemacht hat.

Ein weibliches Gegenstück zu dem Grafen ist die Lindane in der *Ecossaise*. *Le rôle de Lindane*, sagt La Harpe (*Cours* 11, 418) *set intéressant par un mélange de douceur et de noblesse, de sensibilité et de courage.*

Sie ist stolz, dieses arme Mädchen, nicht freilich besessen von jenem Dummstolze, der herabgekommene Mitglieder adeliger oder vermögender Familien so oft abhält, sich einer nützlichen, keineswegs die Ehre verletzenden Thätigkeit zu widmen. Sie will sich gern von ihrer Hände Arbeit ernähren, aber sie möchte ihre Armut vor den Augen der klatschsüchtigen Welt verbergen. *Ce n'est point la pauvreté qui est intolérable, c'est le mépris: je sais manquer de tout, mais je veux qu'on l'ignore.* (I, 5, *Œuvres*, éd. Pal. 6, 202). Edlen Stolz zeigt sie besonders in ihrem Verhalten gegen Frélon und Freeport. Frélon ist natürlich unfähig, edlere Empfindungen überhaupt zu verstehen; aber auch der gute Citykaufmann begreift die stolze Zurückhaltung der Lindane, der er so gern mit seinem Gelde helfen möchte, recht schwer. Daher sein ewiger Refrain: *C'est dommage qu'elle soit si fière.*

Bei all' ihrem Stolze ist Lindane ein Wesen von echt weiblicher Empfindsamkeit, die vor der Berührung mit der äusseren Welt zurückbebt, wie die Blätter einer Blume vor dem Hauche kalten Windes. Aber die Liebe, die Liebe zu dem ritterlichen Murray gibt diesem empfindsam scheuen Mädchen den Mut, voll Festigkeit und Würde Lady Alton entgegenzutreten, der „grossen Dame“, wie sie sich selber nennt. Das arme, von dem Gefühle ihrer Dürftigkeit niedergedrückte Mädchen wird eine Art Heldin, die alle Anstrengungen, alle Listen, alle Drohungen ihrer Gegnerin verachtet. *Vos menaces*, sagt sie zu ihr, *m'affermiraient dans ma passion pour lui.* (II, 2, *Œuvres*, éd. Pal. 6, 11). Erst als sie den Geliebten untreu glaubt, ist sie bereit, mit dem Vater London zu verlassen; aber Lord Murray kehrt zurück: sogleich ist alles Leid vergessen; sie fliegt in seine Arme; ihre heldenmütige Liebe hat alle Hindernisse überwunden. Ohne Zweifel ist dieser Charakter dem Dichter wohl gelungen, aber — und das ist wieder charakteristisch — dieser treffliche, vielleicht der beste Frauencharakter in der Komödie Voltaire's, ist kein komischer Charakter, *il n'a rien de la comédie*, wie La Harpe sagt (*Cours* 11, 418).

Was bei Lindane gefällt, ist das Pathetische, dem bekanntlich Voltaire seine meisten Bühnenerfolge verdankte. Es ist auch nicht ohne Grund, dass seine besten Lustspiele dem *genre larmoyant* angehören: gibt doch dieses unter den komischen Gattungen wo nicht die einzige, so doch die beste Gelegenheit, Pathos zu entfalten.

Zu den gelungensten Gestalten der Voltaire'schen Komödie gehören ferner, wie ich schon angedeutet, die Charakter erfahrener, vernünftiger, wohlwollender Frauen und Mütter: Euphémie, Hortense, Mme Duru, die Gräfin in *Charlot*, und diejenigen tugendhafter, ehrbarer, liebenswürdiger Mädchen: Lise, Nanine, Acanthe, Julie (*Charlot*) u. a.

Übrigens würde es ganz falsch sein, wollte man glauben, dass alle seine niedrig-komischen Charaktere verfehlt seien. Im Gegenteil. Rondon allerdings, der Vater Lisens, streift zu sehr ans Burleske, aber Freeport, der hochherzige Citykaufmann, ergötzt uns durch die Eigentümlichkeit seines Benehmens und die mit seinem wahren Charakter scheinbar so wenig harmonierende äussere Rauheit; er ist eine Figur, die sich dem fein Komischen schon bedeutend nähert. Man denke ferner an den Biedermann Fabrice, der als Gastwirt eine Fremde halb umsonst bewirtet und zu gleicher Zeit durch maasslose Schwatzhaftigkeit seinen Schützling in die grössten Verlegenheiten bringt; an Mathurin, der uns ebenso sehr durch seine Manier über das Herrenrecht

zu denken, interessiert, wie er uns durch seine übergrosse Eifersucht belustigt; an den Wichtigthuer, den Amtmann Métaprose, der sich vermisst, dem Bauern Mathurin die Geheimnisse des *code féodal* zu explizieren, und jenes ergötzliche Verhör mit der Colette anstellt. Alle diese Erscheinungen schmecken mehr oder weniger nach der guten Komödie.

Dazu kommt, dass Voltaire viele seiner Mängel und Fehler durch eine glückliche Anwendung des Mittels der Kontrastierung wieder gut macht. Im *Enfant prodigue* finden wir die liebenswürdige Lise, jung, hübsch und empfindsam, und die in bedenklichem Alter stehende Croupillac, die *à tout prix* noch einen „mitkriegen" will. In demselben Stücke sehen wir Euphémon, einen durch seinen Leichtsinn fast zu Grunde gerichteten, aber dabei von Natur gut und edel angelegten Jüngling; ihm als Relief dient sein Bruder, der sehr „solide", bis sum Geize sparsame, dabei heuchlerische und charakterlose Fierenfat. Dieselbe Art glücklicher Kontrastierung fast überall: Ariston und Zoïlin *(l'Envieux)*, Nanine und die Baronin *(Nanine)*, Acanthe und Colette *(Droit du Seigneur)*, der Marquis und der Chevalier *(ebendas.)*, Charlot und der Marquis *(Charlot)*, Ninon und Garant, der ältere und der jüngere Gourville *(le Dépositaire)*.

Wir wollen es versuchen, Voltaire's Lustspielcharaktere noch von einem anderen Gesichtspunkte aus zu betrachten. Die antiken Komödiendichter malten Typen, das moderne Lustspiel zeichnet individuelle Charakterporträts. Der Geizhalz Molière's ist nicht bloss der Repräsentant der Leidenschaft des Geizes, sondern er ist Harpagon, George Dandin nicht allein der düpierte Ehemann, etwa den düpierten Vätern des Plautus vergleichbar, sondern er ist eben dieses Individuum, der reiche Bauer, welcher George Dandin heisst; Alceste, Tartuffe, M. Jourdain, Agnès, Célimène, Elvire, Angélique, sie alle sind Individuen.

Das gilt mehr oder weniger von allen modernen Lustspieldichtern, und gilt auch von Voltaire. Euphémon, der Graf in der Nanine, Freeport, Fabrice, Lindane, Acanthe, Mathurin, die Gräfin von Givry, Ninon, sind individuelle Charakterporträts. Es gibt indessen Ausnahmen. Wenn man Lise, Nanine und Lindane betrachtet, so findet man eine unleugbare Ähnlichkeit zwischen ihnen: alle drei nähern sich dem Typus der tugendhaften Jungfrau, einer Lieblingsgestalt der *comédie larmoyante*.

Das ist in noch höherem Grade bei den burlesken Charakteren der Fall. Der Vater Euphémon ist ein fast ebenso beschränkter Bourgeois wie Rondon, Zoïlin ein ebenso erbärmlicher Spion, Neuigkeitenhascher und Zeitungsschmierer wie Frélon, Duru ein ebenso schmutziger Filz wie Gripon, die Croupillac

gerade so heiratswütig wie die Baronin de l'Orme und wie Lady Alton. Die Croupillac und die letztere wieder haben die Poltersucht mit einander gemein.

Noch in engerem Sinne kann man von Typen in der Komödie Voltaire's sprechen. Da haben wir zunächst die leichtsinnigen Adeligen, die Marquis, Chevaliers, Comtes. Natürlich gibt es auch Adelige, die als individuelle Charaktere behandelt sind, aber die oben genannten bilden eine Gruppe für sich; sie sind ein Typus, der sich bei Molière, Quinault, Regnard, la Chaussée, Destouches u. s. w. findet, gewissen Typen der antiken Komödie völlig vergleichbar. In der Regel sind diese Marquis, Chevaliers u. s. w. junge, wirklich oder scheinbar liebenswürdige Kavaliere, die entweder ihr eigenes Vermögen durchbringen oder damit beschäftigt sind, andern bei gleichem Geschäfte redlichen Beistand zu leisten. Die letzteren sind oft den Parasiten des antiken Lustspiels zum Verwechseln ähnlich. Zu diesen gesellt sich noch der Pseudomarquis, der, ein junger Roturier, den Titel „Marquis" (oder auch „Chevalier") angenommen hat, um sich desto besser in Familien einführen zu können, namentlich in Familien reicher Bürger, auf deren Töchter er spekuliert.[1]) Mit dem Titel hat er übrigens gewöhnlich auch die schlechten Sitten des echten Adeligen: Trunk, Spiel und Verschwendung, angenommen. Hettner hat bei Regnard zwei Gattungen der leichtsinnigen Adeligen unterschieden (*Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* [2. Aufl.] II, S. 54—55), von denen der „Chevalier" den reichen leichtsinnigen „jungen Herrn" repräsentiert, der trinkt, liebt und spielt, während der „Marquis" ein bereits ruinierter Standesgenosse ist, der, ganz wie der Parasit, die Laster des jungen Herrn begünstigt und von ihnen mit lebt. Eine derartige Verschiedenheit des Marquis vom Chevalier ist mir bei andern Dichtern weniger aufgefallen, wo überhaupt der Marquis gewöhnlich allein auftritt. Bei Molière trägt dieser Typus des Marquis noch eine etwas andere Nüance: bei ihm sind die „Marquis" mehr glatte Höflinge und fade, seichte Schöngeister; ihnen entsprechen die englischen „*beaux*" des Restaurationslustspiels.

Übrigens ist dieser Typus von Molière erfunden, nicht, wie man lange geglaubt hat, von Quinault, dessen (Pseudo-) Marquis in der *Mère coquette* man für den ersten dieses edlen Geschlechtes hielt. Darüber sagt Merlet in den *Études littéraires*, Paris 1877,

---

[1]) Schon Scarron hat dieser Menschenklasse eine Bemerkung gewidmet; man vgl. *le Roman comique de Mr Scarron*. Paris, David, 1727, t. I, S. 54.



S. 233: *Voltaire se trompe en affirmant qu'ils furent introduits par Quinault sur notre scène. Car* la Mère coquette (1666) *est postérieure à* l'École des femmes *et à* l'Impromptu de Versailles *où ils ont été créés d'emblée par Molière qui en fit les plaisants du jour. Ce type qui en fit une caricature dans* les Précieuses ridicules, *une rapide ébauche dans* les Fâcheux *et le principal rôle dans* la Critique, *est dans* le Misanthrope *plus élégant et plus contenu.*

Um nun auf Voltaire's Verwendung dieser „Marquis" zu kommen, mit denen natürlich Männer wie der Graf d'Olban und der Marquis du Carrage nichts gemein haben, so haben wir zunächst den Pseudo-Adligen im comte Des-Apprêts, der sich unter diesem seinem erborgten Titel bei den Bodins eingeführt und deren Tochter geheiratet hat, die er nun durch Verschwendung und Liederlichkeit so unglücklich wie möglich macht. Ein würdiges Seitenstück ist sein Bruder, der windbeutelige chevalier Du Hasard, in der That ein echter Glücksritter. Auch der, freilich nach englischem Muster gezeichnete, Chevalier in *l'Échange* spielt eine ähnliche Rolle; allerdings ist er wenigstens ein echter Adeliger. Der Marquis d'Outremont ist eine etwas veredelte Race, flotter Kavalier, etwas leichtsinnig, aber ohne ein allzu erhebliches Sündenregister. Der Chevalier Gernance repräsentiert mehr den Regnard'schen Chevalier im engeren Sinne: es ist der leichtsinnige, spielende, verführende junge Herr. Der „Marquis" in *Charlot*, in Wahrheit der Ammensohn, gehört eigentlich nicht zu den Staffagemarquis, sondern ist eine dramatische Hauptperson: mit seinen adligen Stiefvettern teilt er die Rohheit des Gemüts.

Ein anderer Typus der modernen Komödie sind die Domestiken. Da haben wir zunächst den schlauen Bedienten, ein Bürschchen von der leichtesten Sorte, aber seinem (meist jungen) Herrn unbedingt ergeben. Bei Voltaire ist dieser Typus durch Pasquin *(l'Indiscret)*, Merlin *(l'Échange*, nach englischem Original gezeichnet) und Jasmin *(l'Enfant prodigue)* vertreten; im ganzen ist er bei Voltaire wenig entwickelt.[1])

Reicher entfaltet ist die *suivante* (Kammerjungfer, Zofe, Soubrette). Sie ist durch eine allerliebste kleine Gallerie recht munterer Dämchen vertreten: Nérine *(l'Indiscret)*, Marthe *(l'Enfant prodigue)*, Laure *(l'Envieux)*, eine andere Marthe *(la Femme qui a raison)*, Polly *(l'Écossaise)*, Babet *(Charlot)*, Lisette *(le Dépositaire)*. Kleine Nüancen finden sich; ich habe ihrer schon Er-

[1]) Desto mehr bei Regnard, man denke an die zahlreichen Jünglinge, die fast alle auf den Namen *Crispin* hören, und vgl. La Harpe, *Cours*, 6, 273—274,



wähnung gethan. Im allgemeinen aber ist auch die Soubrette typisch: alle ein wenig, manche auch recht sehr impertinent, dabei aber der Herrin treu ergeben; für Trinkgelder natürlich eben so sehr empfänglich wie für Liebeserklärungen, bei denen sie eine zweideutige Anspielung nicht übel nehmen. Dem ungetreuen oder dem zudringlichen Liebhaber werden sie — bei Voltaire namentlich — durch geschickte Verwendung ihrer rosigen Händchen und scharfen Nägel manchmal recht unangenehm. Im übrigen bildet dieser Typus das ausgesprochene Pendant zu den männlichen Bedienten.

Somit wäre ich mit der Charakterzeichnung Voltaire's im grossen und ganzen fertig. Doch kann ich diese Materie nicht verlassen, ohne noch auf einige Einzelheiten aufmerksam gemacht zu haben, welche den Charakterbildern des Dichters, wenn sie auch zu deren Grundtone nichts beigetragen haben, dennoch manche Schattierung, manche Nüance verliehen haben. Es handelt sich zunächst um eine Eigentümlichkeit, welche weniger eine Eigentümlichkeit Voltaire's, als eine solche der französischen Bühne überhaupt ist. Lessing kommt auf sie zu sprechen, wenn er in der *Hamb. Dramaturgie* (St. 15, ed. Schröter und Thiele, S. 92—93) von der Liebe in der *Zaïre* sagt: „Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich, das ist diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das Behutsamste und Gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der sprödesten Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzliste weiss von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das Meiste; oder hat gleichviel Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben."

Mit anderen Worten: die Leidenschaften — in diesem Falle speziell die Liebesleidenschaft — äussern sich zu gemessen, zu spitzfindig, zu salonmässig bei Voltaire, wir dürfen hinzufügen, überhaupt auf der Bühne der Franzosen während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Schuld daran war bekanntlich die strenge Etikette, die Bühnentradition und das, was man *convenance* und *bienséance* nannte. Hieraus entsprang ein zweifacher Fehler, ein zu wenig auf der einen, ein zu viel auf der andern Seite. Die Äusserung der echten, rechten, überwallenden Leidenschaft, das Überströmen der Liebesgefühle eines jungen Herzens wird zurückgedämmt, während ihm die Engländer, Shakespeare vor allem, seinen freien natürlichen Lauf liessen. Auf der an-

deren Seite ein zuviel: eine Anwendung galanter, höflich süsslicher Ausdrücke, wo sie nicht hingehört und darum heute den Eindruck des Faden macht. Der erste Fehler wird sich natürlich hauptsächlich in der Tragödie zeigen; von dem letzteren weist auch die Komödie, nicht zum mindesten die Komödie Voltaire's, einige frappante Beispiele auf. Es ist mit anderen Worten die falsche Galanterie der französischen Bühne.

Verschiedene Exempel habe ich bereits hervorgehoben, besonders eines im *Charlot*, gelegentlich der Besprechung dieses Stückes. Hier möge noch eines aus der *Nanine* seinen Platz finden: in einer Szene voll dramatischer Bewegung, als der Plan der Baronin, Nanine zu entführen, eben gescheitert, in einer Szene also, wo der Graf d'Olban, der Liebhaber Naninen's, bis zu einem ziemlich hohen Grade erregt sein muss, redet derselbe das junge Mädchen, als sie ihm zurückgebracht wird, folgendermassen an:

Vous n'auriez point de vous-même eu l'envie
De nous quitter, d'arracher à ces lieux
Le seul éclat que leur prêtaient vos yeux?
(II, 3, *Œuvres*, Pal., 5, 50.)

Das ist eine recht artige Schmeichelei; aber passt sie in diese Szene? Ich glaube, ebenso wenig als das *belle*, welches den Namen Nanine als *epitheton ornans* ständig begleitet, wenn er aus dem Munde des Grafen kommt.

Nicht allein die Liebe, auch andere Leidenschaften und Empfindungen drücken sich bei Voltaire immer so vorsichtig und zierlich aus wie möglich.

Als die Gräfin von Givry die ganz unvermutete Nachricht bekommt, dass Charlot ihr Sohn sei, ruft sie aus:

Où suis-je? juste Dieu! pourrai-je m'en flatter?

Dieses *pourrai-je m'en flatter?* ist natürlich nur eine Phrase, aber eine sehr unangebrachte Phrase in einer Äusserung höchster Überraschung.

Als Acanthe im *Droit du Seigneur* die nicht minder unvorhergesehene Nachricht erhält, der Chevalier sei ihr Bruder, ist ihre Antwort:

Ah! je succombe. Hélas! est-ce un bonheur?
(*Œuvres*, éd. Beuchot 7, 319: *Notes et Variantes du Droit du Seigneur*).

Hätte sie nach dem *hélas!* geschwiegen, wäre alles gut gewesen; das *est-ce un bonheur?* setzt dagegen eine Thätigkeit der Reflexion voraus, deren Acanthe, in diesem Augenblicke wenigstens, unfähig sein muss.

Auch das ist ein häufig vorkommender Fehler in Voltaire's Dramen: er erzählt, er beschreibt, er reflektiert anstatt die Leidenschaft, den Affekt in der Weise Shakespeare's grell ausbrechen und dann sich ungehemmt ergiessen zu lassen.

Wie nun Affekt und Leidenschaft auf der französischen Bühne immer fein säuberlich und ehrbar auftraten, um niemals die zarten Nerven des feingebildeten Zuhörers zu beleidigen, so ward auch das Bühnenzermoniell bei den leidenschaftlichsten Szenen genau so beobachtet wie in jenen, wo es sich um eine einfache Konversation handelt.

Wenn eine fremde Dame (die Croupillac) zu Lise kommt (*l'Enfant prodigue* II, 3, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 343) und sie um eine Unterredung bittet, so stellt man ihr natürlich einen Sessel hin; wenn aber Lise in der höchsten Erregung mit dem Vater Euphémon sprechen will — es handelt sich um das Los ihres Geliebten, um ihr eigenes Los — so ist ihr erster Gedanke wiederum der Sessel, auf den der alte Euphémon zu sitzen kommt:

> *Un siége . . . Hélas! . . . Monsieur, asseyez-vous,*
> *Et permettez que je parle, à genoux.*
> (V, 3, *Œuvres*, éd. Pal., 3, 413.)

Das ist allerdings mehr französisch als voltairisch,[1]) aber es verdiente doch, kurz erwähnt zu werden.

Kap. III.

Der Stil.

Die Sprache in Voltaire's Komödien. Der Dialog. Gleichnisse. „Schöne Stellen". Sentenzen. Burleske und vulgäre Ausdrücke und Wendungen. Wortspiele. — Grammatisches: Inversionen. Solözismen und Neologismen. — Siezen und Duzen.

Es kann nicht in meiner Absicht liegen, mich hier des längeren und breiteren über die Sprache Voltaire's zu ergehen; es handelt sich hier nur darum, gewisse Eigentümlichkeiten hervorzuheben, welche speziell der Voltaire'schen Lustspielsprache angehören, ihre Pointiertheit, ihren sentenziösen Charakter, auf gewisse „schöne Stellen" und auf der anderen Seite auf gewisse Flüchtigkeiten, Nachlässigkeiten, Solözismen und ähnliche Erscheinungen aufmerksam zu machen.

Die Sprache der Voltaire'schen Komödie ist, wie die der Komödie überhaupt, im Vergleiche zu der auf dem Kothurn üblichen

---

[1]) Ich erinnere an die peinliche Beobachtung des Zeremoniells in der klassischen Tragödie der Franzosen.



Rede, selbstredend familiär, ja nachlässig: sie nähert sich der Umgangssprache, welche zu erreichen, freilich in den gereimten Stücken der Gang des Verses, die Rhythmik und der Reim verhindern.

Der Dialog ist im allgemeinen den Situationen wohl angepasst — wie es ja von einem Voltaire nicht anders zu erwarten. Je nach den Umständen wird er lebhaft, funkelnd von Geist und Witz. Hier tritt das satirische Element, welches der Konzeption komischer Charaktere so hinderlich war, im einzelnen oft recht vorteilhaft zu Tage. Bald ergötzt uns der Dichter durch naive Antworten einer Person, bald durch epigrammatisch zugespitzte Pointen einer anderen. Ich verweise kurz auf einige besonders hübsche und anziehende Dialoge: zwischen der Croupillac und Lise *(l'Enfant prodigue* II, 3, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 342 u. ff.), den ausführlich von mir wiedergegebenen zwischen dem Grafen d'Olban und der Baronin de l'Orme, einen anderen zwischen der Baronin und Nanine *(Nanine* I, 5, *l. c.* 5, 29 u. ff.), zwischen dieser letzteren und dem Grafen *(ib.* I, 7, *l. c.* S. 37 u. ff.), zwischen Lindane und Lady Alton *(l'Écossaise* II, 2, *l. c.* 6, 210 u. ff.), den bekannten zwischen Colette und dem Amtmann *(le Droit du Seigneur* II, 2, *l. c.* 6, 320 u. ff.) u. a.

Auf der anderen Seite finden sich in Voltaire's Komödien zahlreiche Dialogpartien, die nicht frei von jenen Fehlern sind, welche Merlet *(Études littéraires etc.* S. 191, note 1) den Tragödien des Dichters vorhält: *Il y a du vague, de l'à-peu-près, du remplissage . . . de la déclamation.*

Die „Deklamationen" finde ich besonders im *Envieux* manchmal recht lästig. Ich denke hier an die Tiraden Hortensens und Ariston's (z. B. II, 2, *Œuvres*, éd. Beuchot, 4, 372—373; *ib.* III, 3, *l. c.* S. 390 u. ff.).

Was die *remplissages* d. h. gedankenleere Stellen betrifft, welche nur als Füllsel eingeschoben werden, so sind solche bei gereimten Versen im Drama freilich geradezu unvermeidlich. Im Englischen bieten die Dramen Dryden's, namentlich seine *heroic plays*, hierfür eine reichhaltige Fundgrube. In Voltaire's Lustspielen finde ich eine Stelle, die mir besonders unangenehm ist, und über die sich auch Palissot, wie über alles derartige, gebührend ereifert. Am Ende des *Enfant prodigue* (V, 7, *Œuvres*, éd. Pal. 3, 424) heisst es:

> *Non, il ne faut, et mon cœur le confesse,*
> *Désespérer jamais de la jeunesse.*

Wenn man nach sogenannten „schönen Stellen" sucht, die übrigens, wie jedermann weiss, keineswegs immer als besondere Vorzüge eines dramatischen Werkes angesehen werden können,

so sind die Lustspiele Voltaire's nicht eben arm daran. Ich erinnere nur an die allerdings wundervollen Verse der Lise:

> *A mon avis, l'hymen et ses liens*
> *Sont les plus grands, ou des maux ou des biens* etc.
> (*l'Enfant prodigue* II, 1; *Œuvres,* Pal. 3, 338 ff.)

an die Mahnworte, welche die Gräfin von Givry an den „Marquis" richtet (*Charlot* I, 5, *Œuvres*, Pal. 7, 263) u. a.

Wir haben bereits mehrfach beobachtet, dass Voltaire, statt sich völlig hinter die Kulissen zurückzuziehen, sich gern selbst in das Gespräch der dramatischen Personen einmischt, wenigstens ihnen Gedanken und Wendungen vorsagt, denen man anmerkt, dass sie nur von ihm selbst, dem Dichter herrühren können. Wenn nun diese Manier Voltaire's unzweifelhaft zum Schaden der dramatischen Wirkung sich breit macht, so bekommt auf der anderen Seite der Zuschauer dabei eine grosse Menge poetischer Vergleiche, geistreicher Aperçus und witziger Bemerkungen zu hören, für die er dem Dichter zum grössten Danke sich verpflichtet fühlen würde, wenn er sie irgendwo anders hörte, als in einem dramatischen Werke.

So liebt Voltaire das Anbringen poetischer Vergleiche, von von denen ich nur ein Beispiel anführen will:

> *Je vous l'ai dit: l'amour a deux carquois;*
> *L'un est rempli des ces traits tout de flamme,*
> *Dont la douceur porte la paix dans l'ame,*
> *Qui rend plus purs nos goûts, nos sentimens,*
> *Nos soins plus vifs, nos plaisirs plus touchans:*
> *L'autre n'est plein que de flèches cruelles,*
> *Qui répandent les soupçons, les querelles,*
> *Rebutent l'ame, y portent la tiédeur,*
> *Font succéder les dégoûts à l'ardeur.*
> (*Nanine,* I, 1; *Œuvres,* Pal. 5, 18.)

So hat der Dichter ferner in seine Dialoge zahlreiche Sentenzen, Pointen und witzige Bemerkungen eingestreut, die wie Blumen, manchmal recht giftige Blumen, hier und dort emporzuschiessen scheinen. Ich beschränke mich auf einige wenige Beispiele:

Im *Enfant prodigue* sagt Rondon von Fierenfat (I, 1, *Œuvres*, éd. Pal., 3, 319):

> *Il est avare et tout avare est sage.*
> *Oh! c'est un vice, excellent en ménage,*
> *Un très-bon vice.*

Sentenziöser Natur sind die Stellen:

> *L'âge endurcit notre âme: hélas, l'indifférence*
> *Est le premier effet de notre décadence.*
> (*l'Envieux* III, 3; *Œuvres,* éd. Beuchot, 4, 393.)

Qui boit toujours, n'est jamais affligé.
(*la Prude* 5, 8; *Œuvres,* éd. Pal. 4, 340.)

L'usage est fait pour le mépris du sage.
(*Nanine* I, 1; *l. c.* 5, 22.)

C'est un danger, c'est peut-être un grand tort
D'avoir une ame au-dessus de son sort.
(*ib.* I, 6; *l. c.* 5, 36.)

Qui n'a besoin de rien, n'est jamais pauvre.
(*l'Ecossaise* II, 6; *Œuvres,* éd. Pal. 6, 224.)

Et va, va, fiancailles
Assez souvent ne sont pas épousailles.
(*le Droit du Seigneur* II, 4; *l. c.* 6, 335.)

C'est une étrange affaire
De combattre à la fois deux femmes en colère.
(*Charlot* II, 3; *l. c.* 7, 283.)

Pour garder son crédit, Monsieur, n'en usons guère.
(*le Dépositaire* II. 5; *l. c.* 8, 255.)

Tout ce qui s'est passé
Fait peu d'impression sur un esprit sensé.
(*ib.* S. 257)

u. s. w.

Dieser sentenziöse Charakter war, wie allbekannt, überhaupt eine Eigentümlichkeit Voltaire'scher Diktion. Im Lustspiele war er damals sehr beliebt, was mit der moralisierenden Richtung der Komödie des achtzehnten Jahrhunderts zusammenhängt. Grimm (*Correspondence littéraire etc.*, 15 février 1762, éd. M. Tourneux t. V, S. 42) schreibt geradezu den Erfolg des *Droit du Seigneur*, wenigstens des vierten Aktes, dem sentenziösen Charakter des Dialogs zu.

Dagegen ist eine andere Eigentümlichkeit Voltaire's von seinen französischen Kritikern lebhaft getadelt worden; es sind die burlesken und vulgären Wendungen, die er, aller *convenance* und *bienséance* zum Trotze, hie und da sich erlaubt, ja, mit denen er die Sprache seiner burlesken Charaktere mehr als billig ausgestattet hat, was mit seiner bereits früher eingehend erörterten Schilderung dieser Charaktere überhaupt zusammenhängt.

So sagt Rondon (*l'Enfant prodigue* I, 2 *Œuvres*, éd. Pal. 3, 327):

Lavons la tête à ce large visage.[1])

Ein wenig später spricht er von den beiden Euphémon in folgenden Ausdrücken (der junge Euphémon ist in der Verkleidung eines Greises zurückgekehrt):

Nenni vraiment,
Un béquillard, un vieux ridé sans dent.

[1]) Ähnlich ist das *laver sa tête aînée* im *Dépositaire* (I, 5, *Œuvres,* éd. Pal. 8, 328).

Nos deux barbons d'abord avec franchise
L'un contre l'autre ont mis leur barbe grise;
Leurs dos voûtés s'élévaient, s'abaissaient
Aux longs élans des soupirs qu'ils poussaient;
Et sur leur nez leur prunelle éraillée
Versait les pleurs dont elle était mouillée.

Ich verweise ferner nochmals auf die Stelle, wo Rondon seine arme Lise mit den Worten anführt:

Matoise, mijaurée!
Fille pressée, ame dénaturée! etc.
(*l'Enf. prod.* V, 3; *l. c.* 411.)

Kurz nachher sagt er:

Encor des non? toujours ce chien de ton:
Et toujours non, quand on parle à Rondon! (*ib.*)

In der *Femme qui a raison* findet sich die Stelle (I, 3, *Œuvres*, éd. Pal. 5, 114):

Maître Isaac Gripon, d'une ame fort rebourse;

und Martha sagt in demselben Stücke (II, 5, *l. c.* S. 140) zu Duru:

Apprenez
Que ce n'est pas à vous à fourrer votre nez
Dans ce que fait Madame.

Über diesen Ausdruck hat sich Palissot (*ib.* note a) weidlich entrüstet, indessen führt P. Richelet (*Dictionnaire de la langue française*, Paris 1728, III, 241, unter *fourrer*) eine ganz ähnliche Stelle aus Molière an: *Il fourre son nez par tout.*

Zur Erreichung komischer Wirkungen, wie sie diese burlesken Ausdrücke und Wendungen bezweckten, bediente sich Voltaire auch des Mittels der Wortspiele. Er war in diesen nicht eben glücklich, und seine Wortspiele haben grösstenteils mehr eine burleske, als eine echt komische Wirkung. Ich führe einige wenige Beispiele an:

Rondon's soeben zitierte Worte:

Encor des non? toujours ce chien de ton:
Et toujours non, quand on parle à Rondon!

können selbstredend auch unter der Kategorie der Wortspiele ihren Platz finden.

Andere Beispiele sind:

Frélon.

Je suis un compilateur illustre, un homme de goût.

Fabrice.

De goût ou de dégoût, vous me faites tort, vous dis-je.
(*l'Écossaise* IV, 1; *Œuvres*, éd. Pal 6, 256,
vgl. Palissot's Anmerkung das.)

Colette.

A mon secours! me voilà déboutée

Acanthe.

Déboutée.

Colette.

Oui, l'ingrat vous est promis,
On me déboute.
(*le Droit du Seigneur* II, 3; *Œuvres,* éd. Pal., 6, 326.)[1])

Enfin je ne veux point par un zèle imprudent
Garantir la vertu de ce monsieur Garant.
(*le Dépositaire* I, 5; *Œuvres,* éd. Pal., 8, 235.)

Hierauf ein Wort von der poetischen Lizenz der Inversion: Voltaire bedient sich derselben im Lustspiel keineswegs übermässig häufig, was wieder mit dem Charakter der Sprache des Lustspiels zusammenhängt. Am meisten findet sich jene Art der Inversion, wo das Subjekt bezw. der Subjektsbegriff hinter das Verbum tritt. Hierfür einige Beispiele:

Est un sot qui diffère.
(*le Droit du Seigneur* II, 4; *Œuvres,* éd. Pal., S. 337.)
Ma foi, n'est pas raisonnable qui veut.
(*ib.* III, 1; *l. c.* S. 346.)

Vous vous trompez: de son cœur on est maître;
J'en fis l'épreuve: est sage qui veut l'être. (*ib.*)

Gerade dieses Stück ist reich an dieser Art Inversionen.

Einzelne Solözismen, Archaismen und Neologismen finden sich in der sonst reinen Sprache Voltaire's.

Im *Enfant prodigue* (III, 4, *Œuvres,* éd. Pal. 3, 381) findet sich die Stelle: *vous la r'aimez.* Dies Wort *r'aimer* ist ein *ἅπαξ λεγόμενον.* Auch Littré weiss nur diese einzige Stelle anzuführen; es ist offenbar eine — etwas kühne — Bildung Voltaire's.

In der *Nanine* (II, 13, *Œuvres,* éd. Pal., 5, 74) steht der Vers:

En s'épousant ils crurent qu'ils s'aimèrent.

Hierzu bemerkt ganz richtig Palissot: *Ils crurent qu'ils aimaient ou qu'ils s'aimeraient, mais 'ils crurent qu'ils s'aimèrent' est un solécisme échappé par inadvertence à un écrivain très-pur.*

In der *Femme qui a raison* (III, 5, *l. c.* 5, 161) lesen wir:

---

[1]) Man kann dies vielleicht kaum ein Wortspiel nennen, da nur dasselbe Wort mehrmals wiederholt wird. Die komische Wirkung beruht darin, dass Colette, wie der Zuschauer und Leser wissen, den Sinn des Wortes *débouter* gar nicht kennt bezw. denselben ganz falsch deutet.



Faut-il après douze ans
Voir d'un œil de travers sa femme et ses enfans?

Das *voir d'un œil de travers* hat Palissot, der solche Sachen dem Schriftsteller sehr gerne aufmuzt, Gelegenheit zu einer Ausstellung gegeben. In der That ist es ein kühner Ausdruck (wohl sagt man: *regarder quelqu'un de travers.).*

Im *Droit du Seigneur* (I, 2, *l. c.* 6, 364) heisst es:

Ce que je veux, moi j'en viens à bout.

Palissot bemerkt dazu: *Il veut dire qu'il est fier, mais il ne le dit pas; cette phrase n'est pas française.*

In demselben Stücke (I, 5, *l. c.* 311) sagt Mathurin: *Chacun rebèque.* Palissot *(l. c.* note a) bemerkt darüber: *On ne dit point rebéquer, mais* se *rebéquer. On est toujours étonné de l'affectation avec laquelle l'auteur semblait rechercher, dans ses comédies, des mots bisarres et inusités. Quelquefois même il se permettait d'en forger uniquement pour la rime. Dans les premières éditions de cette pièce, Mathurin disait au Bailli:*

Mon ami Baillival,
Pour notre bien, on nous fait bien du mal.

Diese Stelle findet sich thatsächlich in den von Beuchot gegebenen Varianten *(Œuvres*, éd. Beuchot, 7, 296).

Übrigens ist das *baillival* eine ganz gefällige komische Bildung, und, wenn Palissot über allein dem Reime zu Liebe gebrauchte Wörter und Formen spricht, so dürften derartige Beispiele bei Voltaire sehr selten sein. Auch für das nicht reflexive *rebéquer* in der Bedeutung „widerstreben", „sich störrisch zeigen", „heftige Erwiderungen geben", finden sich sowohl bei Richelet (III, 362) verschiedene Belege, als auch bei Littré (unter *rebéquer).*

Interessanter als diese grammatisch-lexikalischen Kleinigkeiten, ist der Gebrauch des *vous* und *tu.* Wenn auch Voltaire in dieser Beziehung von seinen Vorgängern und Mitarbeitern auf dem komischen Gebiete nicht erheblich abweicht, so sei mir doch über seinen Gebrauch eine ganz kurze Bemerkung gestattet. Man duzt die Domestiken, die Bauern, kurz alle Leute niederen Standes, und diese Leute pflegen sich auch wieder unter einander zu duzen. Die Kinder, auch die erwachsenen — werden bei Bürgersleuten vielfach geduzt, in den adeligen Familien stets mit Sie angeredet. Abgesehen von den genannten Fällen setzt das Duzen eine grosse Familiarität voraus; deshalb pflegen Leute, die in einer burschikosen Weise sich mit jedem familiär zu machen geneigt sind, oder denen der Anstrich des Biderben gegeben werden soll, also Figuren wie der Baron de la Canardière,

die Croupillac, M[me] Agnant u. a., jedermann zu duzen, oder hiervon wenigstens nur diejenigen auszunehmen, vor denen sie einen besonderen Respekt fühlen, wie z. B. die Agnant der Ninon gegenüber. Bei Corneille duzen sich die Liebenden noch: *De toutes les invraisemblances du théâtre il ne garda que le tutoiement entre les amoureux.* (Demogeot, *Histoire de la littérature française,* Paris 1852, S. 367.)

Hiervon finden wir nichts bei Voltaire, bei dem das Duzen, ausser in der Familiarität nur noch in zwei Fällen gebräuchlich ist. Der erste ist der des Affekts. Bei dem Ausbruche der Leidenschaft schwindet die gesellschaftliche Form, da redet der Mensch zum Menschen. Die französische Bühne ist hierin sonst, wie wir gesehen, immerhin noch formell genug; inbezug auf das *vous* und *tu* aber macht sie eine Ausnahme. Als die Baronin de l'Orme ihr Spiel verloren sieht, ruft sie zornig aus:

> *Je m'attendais à* ton *manque de foi.*
> Va, *je renonce à* tes *présens, à toi.*
> *Traître, je vois avec qui* tu *vas vivre,*
> *A quel mépris* ta *passion* te *livre.*
> *Sers noblement sous les plus viles loix.*
> *Je* t'*abandonne à* ton *indigne choix.*
>
> (III, 6. *Œuvres,* éd. Pal., 5, 96.)

In diesem *tu, te, toi* spricht sich ebenso sehr der funkelnde Hass und Zorn aus wie in einer Stelle des la Chaussée dasselbe der Ausdruck überströmender Liebe ist. D'Urval und Constance haben sich niemals geduzt, aber als der reuige Gatte zu den Füssen seiner Gemahlin niedersinkt, ihre Vergebung zu erflehen, da hebt ihn diese gerührt mit den Worten auf:

> *Cher époux, lève*-toi. Va, *je reçois* ton *cœur* etc.

(*Préjugé à la Mode* V, 5, *Œuvres de theatre de monsieur Nivelle de la Chaussée.* Amsterdam 1759, t. II, S. 169) und führt von da an fort, ihn bis zum Ende des Stückes zu duzen.

Der andere der beiden Fälle ist die Beleidigung,[1]) die brutale Grobheit. Als der „Marquis" den Charlot mit Julie das Menuet tanzen sieht, und dieser ihn durch seine wohlgesetzte Entschuldigung entwaffnet hat, sagt der alberne Hohlkopf:

> *Écoute mon garçon; je* te *defends . . . à* toi,
> *De montrer quand j'y suis de l'esprit plus que moi.*
>
> (II, 3, *l. c.* 7, 280.)

[1]) Hierher gehört auch das verächtliche *tu*, welches sich Lady Alton und Lord Murray Fréron gegenüber erlauben. Diese Art des Duzens ist selbstredend ein Stück Satire.

Kap. IV.

Die Metrik.

Alexandriner. Zehnsilbige Verse. Einige Stücke in Prosa. Zäsur des Zehnsilblers. Unregelmässigkeiten.

Bekanntlich ist der klassische Vers der französischen Bühne der unter dem Namen Alexandriner berühmt gewordene zwölfsilbige paarweis gereimte Vers, dessen sich Tragiker wie Komiker in gleicher Weise bedienen.

Um so auffallender muss es erscheinen, wenn ein Dichter, der sich im allgemeinen streng an den klassischen Geschmack und die klassischen Regeln hielt, in einer grösseren Anzahl von Stücken einen Vers verwendet, der vor und nach ihm auf der Bühne seines Vaterlandes — der klassischen Bühne wenigstens — nicht gehört worden ist. Ich meine den gereimten Zehnsilbler und gebe, um sein Verhältnis zum Alexandriner und der Verwendung der Prosa graphisch darzustellen, eine Tabelle der Voltaire'schen Lustspiele nach den Versarten:

In Alexandrinern:	In zehnsilbigen Versen:	In Prosa:
L'Indiscret (1725).	*L'Enfant prodigue* (1736).	*Les Originaux* (1732).
L'Envieux (1736?)	*La Prude* (1739—1740).	*L'Échange* (1734).
La Femme qui a raison (1748).	*Nanine* (1748—1749).	*L'Écossaise* (1760).
Charlot (1767).	*Le Droit du Seigneur* (1760).	
Le Dépositaire (1769).		

Hieraus ersieht man, dass Voltaire, den Traditionen der französischen Bühne getreu, seine erste Komödie im Alexandriner geschrieben, wie Gœthe *Die Laune des Verliebten* im gleichen Versmaasse abgefasst hat. Unter dem Einflusse der Engländer beginnt er in Prosa zu schreiben, unter dem Einflusse der Engländer auch wagt er das Unerhörte, den (gereimten) Zehnsilbler. Dieser Vers entspricht in Bauart, Reim, Zäsur (Hauptzäsur nach der vierten Silbe) dem englischen *heroic verse*, der bekanntlich im XVII. Jahrhundert den *blanc verse* der elisabethanischen Zeit verdrängte. Eingeführt wurde er auf der englischen Bühne durch d'Avenant, Lord Orrery, Sir Robert Howard, die Erfinder der *heroic plays*. Er wurde der Vers John Dryden's, des Hauptvertreters des „heroischen Dramas" der Engländer. Zur Zeit Voltaire's war er in der Komödie allerdings schon im Verschwinden begriffen, indem unter den Nachfolgern Dryden's wenigstens die komischen Dichter: Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar, Colley Cibber, Steele, Goldsmith u. a. in ihren Lustspielen die Prosa vorzogen oder doch nur einzelne Szenen in Zehnsilblern zu dichten pflegten. Dagegen beherrschte er noch durchaus die epische (und zum Teil die lyrische) Poesie der

Engländer, ebenso die Tragödie, bis durch Thomson, Young und Cowper der *blanc verse* wieder zu Ehren kam.

Kehren wir zu Voltaire zurück. Dafür dass der zehnsilbige Vers den Engländern entlehnt wird, dürfte vor allem die Art seiner Verwendung sprechen. Keine der Alexandrinerkomödien Voltaire's ist unter dem englischen Einflusse geschrieben. Vielmehr sind diese echt französische Stücke. Umgekehrt sind alle Cibber, Vanbrugh, Wycherley, Richardson nachgeahmten Stücke, soweit sie nicht in Prosa verfasst sind, im *décasyllabe* geschrieben; dasselbe kann man von allen dem *genre larmoyant* angehörigen Stücken sagen. Leitete hier den Dichter das richtige Gefühl, dass das *genre larmoyant* nicht eigentlich französisch, dass es dem sentimentalen Charakter der Engländer kongenial sei, und perhorreszierte er deswegen in seinen hierher gehörigen Stücken das echt französische Versmaass? Sobald Voltaire zu Molière zurückkehrt, erscheint wieder der Alexandriner; wir sehen ihn im *Dépositaire*, allerdings auch schon in *Charlot*.

An dieser Stelle darf freilich nicht verschwiegen werden, dass die französische Bühne doch bereits vor Voltaire gereimte Zehnsilbler gekannt hat. Die *Mistères* des Mittelalters weisen solche auf, wenn auch das gewöhnliche Maass derselben der Achtsilbler war (vergl. A. Tobler, *Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit*, Leipzig (Hirzel), 2. Aufl. 1883, S. 93 f.). Ebenso hat Estienne Jodelle den zweiten, vierten und fünften Akt seiner Tragödie *Cléopâtre* in diesem Versmaasse gedichtet (vergl. *Les Œuvres et Meslanges Poetiques d'Estienne Jodelle* éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris 1868, t. I, S. 111 f.). Es ist mir indessen durchaus unwahrscheinlich, dass Voltaire diesen Mustern gefolgt sein sollte. Am wenigsten kann ich an die Nachahmung einer Litteraturgattung glauben, die Voltaire's gesamter Geistesrichtung so unsympathisch war, wie es die *Mistères* sein mussten. Auch die Art und Weise, mit der er in seinem Artikel *Art dramatique* in den *Questions sur l'Encyclopédie* diese Dichtungen des Mittelalters bespricht, verrät nichts weniger als eine innigere Vertrautheit mit denselben. Hören wir ihn selbst: *Il est vrai qu'ils* (scil. *les Italiens) commencèrent dès le treizième siècle, et peut-être auparavant, par des farces malheureusement tirées de l'ancien et du nouveau Testament; indigne abus qui passa bientôt en Espagne et en France: c'était une imitation vicieuse des essais que S. Grégoire de Nazianze avait faits en ce genre, pour opposer un théâtre chrétien au théâtre païen de Sophocle et d'Euripide. S. Grégoire de Nazianze mit quelque éloquence et quelque dignité dans ces pièces; les Italiens et leurs imitateurs n'y mirent que des platitudes el des bouffonneries (Œuvres*, Palissot, 39, 45).

Nach dem Gesagten dürfte es fast zweifellos erscheinen, dass der Gebrauch der englischen Bühne Voltaire zur Annahme des zehnsilbigen Verses bestimmt hat. Jedenfalls ist dies das nächstliegende.

Bezüglich der Behandlung des Zehnsilblers durch Voltaire darf eine Eigentümlichkeit nicht übergangen werden, die beinahe so auffallend erscheint wie die Einführung jenes Verses überhaupt. Ich habe bereits oben bemerkt, dass die Zäsur in diesem Verse nach der vierten Silbe eintritt. Die Franzosen sind bekanntlich sehr streng in metrischen Dingen. Demungeachtet hat Voltaire, der übrigens auch in dem Artikel *Hémistiche* der *Questions sur l'Encyclopédie* (*Œuvres* [éd. Pal.] 42, 120) die Beweglichkeit der Zäsur des Zehnsilblers betont, den Versuch gemacht, zwischen die zehnsilbigen Verse der heutzutage allein vorkommenden Art (4 + 6) hie und da solche mit umgekehrter Anordnung der Glieder (6 + 4) treten,[1]) also die Zäsur anstatt hinter der vierten hinter der sechsten Silbe eintreten zu lassen, oder, wie L. Quicherat[2]) sich ausdrückt, den Zehnsilbler mit einem Alexandrinerhemistich zu beginnen und diesem vier Silben anzuhängen.

Beispiele von so gebauten Zehnsilblern sind:

Un tel mérite est rare; | *il me surprend*
(*la Prude* I, 2, *Œuvres*, éd. Pal. 4, S. 236).

Nous en sommes fort près, | *et notre gloire*
N'a pas le sou
(*ib.* I, 3, *l. c.* S. 243).

Il n'est pas mal fait. — Ah. — | *C'est un jeune homme*
(*ib.* II, 1, *l. c.* S. 259).

Il est si sérieux. — | *Si plein d'aigreur*
(*ib.* II, 1, *l. c.* S. 262—263).

Il dit que je suis belle. — | *Il n'a pas tort*
(*ib.* II, 7, *l. c.* S. 275).

Il ne repose point, | *car je l'entends*
(*ib.* III, 4, *l. c.* S. 295).

Vous en seriez capable. — | *Assurément*
(*Nanine* I, 1, *l. c.* 5, 21).

Vous en êtes la preuve . . . | *Ah çà, Nanine*
(*ib.* I, 7, *l. c.* 39).

---

[1]) Vgl. A. Tobler, *l. c.* S. 88.
[2]) *Traité de Versification française*, 2e édition, Paris 1850.

De trois cents louisd'or; | *n'y manquez pas*
(*ib.* I, 9, *l. c.* 43).

Crève tous les chevaux. | *Vous voilà pris,*
(*ib.* II, 1, *l. c.* S. 46).[1])

Von den Ansichten der Franzosen über Voltaire's Einführung des Zehnsilblers habe ich trotz eifrigen Forschens wenig zu Gesichte bekommen. Ausser einigen nichtssagenden Bemerkungen Palissot's, hat meines Wissens nur La Harpe dieser auffallenden Erscheinung grösseres Interesse gewidmet. Sie konnte seinem klassischen Geschmacke wenig zusagen. *Elle me paraît*, sagt er (*Cours* 11, 416), *avoir deux inconvénients: l'un que les rimes étant plus rapprochées, rendent le mécamisme de la versification trop sensible; l'autre, que la tournure des vers, étant plus vive et plus serrée, amène plus aisément la tentation de montrer de l'esprit, et l'un et l'autre éloignent un peu de la vérité et de l'illusion qu'il faut préférer à tout.*

Es liegt etwas Wahres in den Worten La Harpe's, indessen hat der Zehnsilbler andererseits nicht die monotone Einförmigkeit des Alexandriners, welche durch die gerade in der Mitte des Verses liegende Pause entsteht. Im übrigen vermögen ja wir Deutsche uns heutzutage weder für die eine noch die andere Versart besonders zu erwärmen; wir sind zu der Überzeugung gelangt, dass der beste, der einzige Vers für das moderne Drama der reimlose fünffüssige Iambus sei.

Abgesehen von der Einführung des zehnsilbigen Verses und den (vereinzelten) Versuchen, dessen Zäsur zu verschieben, hat sich Voltaire in Metrik und Reim den Traditionen der französischen Bühne im wesentlichen angeschlossen; er hat die Lizenzen nicht verschmäht, aber auch keinen übermässigen Gebrauch von ihnen gemacht.

Hier und da, aber im ganzen sehr selten, findet sich ein Vers, der nicht die volle Anzahl von Silben hat. Ich habe nur wenige Beispiele gefunden und halte es nicht der Mühe für wert, sie hier aufzuzeichnen.

Noch weniger würde eine eingehende Untersuchung über die falschen und ungenauen Reime in den Rahmen einer litterarisch- und ästhetisch-kritischen Abhandlung gehören. Es sei nur im allgemeinen gesagt, dass Voltaire, ein anerkanntermassen vorzüglicher Meister des Reimes, sich gern hie und da eine Nach-

[1]) Es dürfte Erwähnung verdienen, dass die epische Poesie des Mittelalters den Zehnsilbler in der hier von Voltaire verwendeten Form (6 + 4) bereits gekannt hat; derselbe findet sich in einer Reihe von *chansons de geste.*



lässigkeit erlaubt. Man darf hierbei nicht vergessen, dass wir den Lustspieldichter vor uns haben, dem auch die strengen Franzosen eine Anzahl von Ungenauigkeiten im Reime hingehen lassen, welche im ernsten Drama verpönt wären. Auch Molière hat ja deren in reichlicher Menge — wie sich das bei gereimten Dramen übrigens fast von selbst versteht.

Die verhältnismässig meisten Unregelmässigkeiten in dieser Beziehung zeigen folgende Lustspiele Voltaire's: *l'Enfant prodigue, la Prude, le Droit du Seigneur, Charlot.* Versuchen wir eine Erklärung. Der *Enfant prodigue* ist verhältnismässig sehr reich an burlesken Szenen, die *Prude* ist anerkanntermassen eines derjenigen Lustspiele Voltaire's, in denen auch der Stil Nachlässigkeiten zeigt, was bei der „flüchtigen Skizze nach Wycherley" gerade kein Wunder ist.[1] *Le Droit du Seigneur* und *Charlot* gehören dem Alter des Dichters an. Im *Dépositaire* dagegen, wo Voltaire mit der bewusst künstlerischen Tendenz arbeitet, die Komödie des siebzehnten Jahrhunderts nachzuahmen, in diesem sonst schwachen Stücke finden sich weniger Unregelmässigkeiten im Reime.

So bin ich am Ziele meiner Wanderung angelangt. Man könnte die Frage aufwerfen: Ist es der Mühe wert gewesen, diese Komödien, welche heutzutage — in Deutschland wenigstens — niemand mehr liest als etwa ein forschender Litteraturfreund, die dem, der sie geschrieben, selbst so wenig galten und deren keine, bei allen Schönheiten im einzelnen, wegen der zahlreichen Flüchtigkeiten, Unregelmässigkeiten und Schwächen, ästhetisch befriedigend genannt zu werden vermag, ist es der Mühe wert gewesen, sie in weitläufiger und eingehender Weise zu erörtern, zu zerlegen, zu entfalten? Ich möchte diese Frage doch bejahen. Denn einerseits muss der, welcher sich für die Entwickelung des menschlichen Geisteslebens wahrhaft interessiert, auch für jede umfangreichere Erscheinung in demselben ein gewisses Interesse hegen, mag es sich nun um Geisteswerke ersten Ranges handeln, denen der unvergängliche Stempel des Genies aufgeprägt ist,

---

[1]) Auch der Stil des *Enfant prodigue* ist verhältnismässig nachlässig. So schreibt Friedrich d. Gr. an den Dichter am 7. April 1737 (*Œuvres,* éd. Hach. 33, 57): *Je viens de recevoir* l'Enfant Prodigue. *Il est plein de beaux endroits, il n'y manque que la dernière main,* und am 6. Juli desselben Jahres (*Œuvres*, Hach. 33, 82): *Je crois avoir porté un jugement juste sur* l'Enfant prodigue. *Il s'y trouve des vers que j'ai d'abord reconnus pour les vôtres; mais il y en a d'autres qui m'ont paru plutôt l'ouvrage d'un écolier que d'un maître.*



oder mag dies nicht der Fall sein. Andererseits darf man, ohne sich einer allzu grossen Übertreibung schuldig zu machen, behaupten, dass von Männern wie Sophokles, Shakespeare, Voltaire und Gœthe alles interessant, alles imstande ist, des Denkenden Aufmerksamkeit zu fesseln.

Und sollten die Beziehungen nicht unserer Aufmerksamkeit wert sein, welche das Lustspiel des grössten Franzosen zu den Werken von Molière, Quinault, Regnard, Destouches, la Chaussée, zu den Erzeugnissen eines Wycherley, Vanbrugh, Cibber, Richardson hat? Beziehungen, die sich, mittelbar wenigstens, auf Dryden, Shakespeare, Plautus ausdehnen lassen?

Dann noch ein Wort über die kulturhistorische Bedeutung. Auch aus diesen, wenn auch verhältnismässig unbedeutenden Werken leuchtet eine Zeit stolzer Bewegung grosser Geister, der Montesquieu, d'Alembert, Diderot, Voltaire, wieder, die Zeit der französischen Philosophen; mehr noch, hie und da blitzt selbst durch das heitere Gesellschaftsspiel der Voltaire'schen Komödie das bleiche Wetterleuchten zukünftiger Schreckenstage.

Aber auch vom rein ästhetischen Standpunkte verdienen jene Werkchen immerhin Beachtung. Sie zeigen uns, was das Genie zu leisten vermag, auch da, wo es nicht auf dem seiner eigensten Natur angemessenen Wege wandelt. Ja, selbst was es unbedacht auf den Weg streut, selbst das sind noch Perlen oder es finden sich wenigstens Perlen darunter. In dieser Beziehung sagt Grimm (*Correspondance littéraire etc.*, 15 février 1762, éd. M. Tourneux V, 41—42) gar nicht übel von dem *Droit du Seigneur: Il ne faut pas y mettre plus de sévérité que l'auteur n'y met de prétention. On peut tout exiger de l'auteur de* Mahomet. *Il faut tout pardonner à l'auteur de* l'Écueil du Sage. *Il est bien simple qu'autour d'une tête couronnée de tant de lauriers il se trouve des feuilles éparses à terre, et qu'on ne se permette pas de marcher dessus sans les avoir regardées.*

Und auch das kann man übrigens ruhig sagen, dass, von den Farcen, Gelegenheitsstücken und den Schöpfungen des Greisenalters abgesehen, die meisten der Voltaire'schen Komödien — vor allem *l'Enfant prodigue*, *Nanine* und *l'Écossaise* — wenn auch keine vorzüglichen, so doch immerhin achtbare Leistungen sind, deren sich der Dichter gerade nicht zu schämen brauchte. Was aber die übrigen betrifft, so möge man mir erlauben, mit einem Worte Lessing's, gewiss keines allzu freundlichen Voltairekritikers, zu schliessen, das er über die *Femme qui a raison* geäussert hat (*Dramaturgie*, St. 83, ed. Schröter u. Thiele, S. 488): „Ich möchte lieber einen grossen Mann in seinem Schlafrocke und seiner Nachtmütze als einen Stümper in seinem Feierkleide

sehen“. Nun wohl, wenn auch wir nichts anderes gethan haben sollten, als den grossen Mann in solchem Gewande zu betrachten, wer möchte nicht gern die Dienste Wagnière's und Longchamp's verrichtet haben — bei Voltaire?

Zusätze und Berichtigungen.

S. 7 Anm. Z. 2 v. o. statt *Represente* — *Representée*
S. 35 Z. 4 v. u. statt Götze — Gœze.
Das. Anm. 1 Z. 4 v. o. Pompadous — Pompadour.
S. 36 Z. 24 v. o. 1734 — 1834.
S. 38 Anm. 2 Z. 3 v. o. Desnoiresterres I, S. 174 — Desnoiresterres II, S. 174.

Zu der auf S. 35 ff. gegebenen Darstellung des Verhältnisses zwischen Voltaire und Desfontaines habe ich noch zu bemerken: die Ansicht Bengesco's, der *Envieux* sei vielleicht schon aus dem Jahre 1736, dürfte eine Stütze darin finden, dass Voltaire, der in diesem Jahre seines *Mondain* wegen (das Gedicht steht bei Palissot 11, 259—264) Cirey verlassen und nach Holland flüchten musste, diese Verfolgung dem Desfontaines zuschrieb, der ihn, noch dazu unter Vorlage eines gefälschten Exemplars des *Mondain*, bei Couturier, einem in Fleury's Gunst stehenden Geistlichen, denunziert haben sollte (Desnoiresterres II, 168). Dass gerade im Jahre 1738 in Voltaire der Gedanke aufgetaucht wäre, das bisher nicht veröffentlichte Stück aufführen zu lassen, dürfte wiederum sehr natürlich erscheinen; denn inzwischen waren neue Reibereien erfolgt, insbesondere Desfontaines' hämische Kritik der *Éléments de philosophie de Newton* erschienen, welche die nähere Veranlassung zu Voltaire's *Préservatif* (bei Palissot 29, 333—355) wurde, auf die Desfontaines dann wieder in der *Voltairomanie* antwortete. Allerdings ist der *Envieux* noch vor dem Erscheinen dieser letzten Satire nach Paris gekommen; denn La Mare, der ihn von Cirey mit nach der Hauptstadt nahm, befand sich bereits Anfang Dezember in derselben (vgl. Brief Voltaire's und der Marquise an d'Argental 5. Dezember, *Œuvres compl.* [Hach.] 33, 318—319), und die *Voltairomanie* kam erst am 12. Dezember heraus (Desnoiresterres II, 175).

Wenn ich S. 37 die Ansicht ausgesprochen, dass vielleicht der Aufenthalt Desfontaines' bei der Familie de Bernières im *Envieux* durchblicke, so sollte dies selbstverständlich nicht etwa heissen, dass Voltaire die Bernières habe im *Envieux* darstellen wollen. Aber auch ohnehin erscheint mir die Sache mehr als zweifelhaft, und Voltaire dürfte wohl ausschliesslich an das Haus du Châtelet gedacht haben, zumal sich Desfontaines gegen die du Châtelet's durch die Veröffentlichung eines intimen Gedichtes Voltaire's (im Jahre 1735) eine arge Indiskretion hatte zu Schulden kommen lassen (vgl. Desnoiresterres II, 79). Desfontaines hatte Voltaire gegenüber bereits früher einmal eine Indiskretion ähnlicher Art (durch Veröffentlichung eines von Voltaire an ihn gerichteten intimen Briefes) begangen (s. Desnoiresterres, II, 67). Nimmt man noch hinzu, dass gerade im Jahre 1736 Mme du Châtelet befürchten musste, ihr Verhältnis zu Voltaire ihrem abwesenden Gemahl gegenüber von einigen „zärtlichen Verwandten“ in unliebsamer Weise dargestellt zu sehen (Desnoiresterres II, 115), so dürfte man

vielleicht um so mehr geneigt sein, das Jahr 1736 für die Abfassungszeit des *Envieux* anzusehen. Auch der *Envieux* des Destouches (vgl. oben S. 40) ist aus diesem Jahre. So viel erscheint mir zweifellos, dass die besprochenen Verhältnisse sich mehrfach in der Schilderung Zoïlin's und seines Benehmens gegen Ariston, Hortense und Cléon wiederspiegeln.

Auch ist die Natur des Verbrechens, dessen Desfontaines angeklagt war, nicht so ungewiss, als es nach S. 37 Anm. 1 scheinen möchte; nur Desfontaines' Schuld wurde nicht zweifellos erwiesen (vgl. die Darstellung bei Desnoiresterres I, 321 ff.). Voltaire, der übrigens Desfontaines auch in anderen Verlegenheiten seine Hilfsbereitschaft bewiesen hatte (Desnoiresterres II, 73, 80) sagte ihm später ganz unverhohlen die Sodomiterei auf den Kopf zu (Desnoiresterres II, 107, vgl. Bengesco, *Bibliographie,* II, S. 26 Anm. 2).

Nach meiner in obigem rektifizierten Darstellung dürfte man vor allem die Schärfe der Satire im *Envieux* begreiflich finden.

S. 54, Z. 21 ff. ist ein kleiner Irrtum untergelaufen. Der Marquis begegnet zuerst allein Vater Duru, sodann begibt er sich in Érisen's Schlafgemach und kehrt mit dieser zu Duru zurück. Diesem gegenüber behauptet er nicht, dass die jungen Paare die Ehen ohne Vorwissen des vielbeschäftigten Duru geschlossen hätten, sondern sagt nur, dass Vater Gripon über seinen vielen Geschäften vergessen haben müsse, Duru von der Hochzeit zu erzählen.

S. 57 Z. 9 v. o. statt Freuden — Freunden.

Das. Z. 13 v. o. statt Cléon's Geliebten — der Geliebten Cléon's.

S. 68 Z. 29 v. o. statt *Ou* — *Où*.

S. 80 Z. 7 v. u. statt Dubois — Delatour.

S. 87 Z. 2 v. u. statt Fünffüsslern — Zehnsiblern.

S. 96 statt Anm. 2 — Anm. 1 und statt Anm. 1 — Anm. 2.

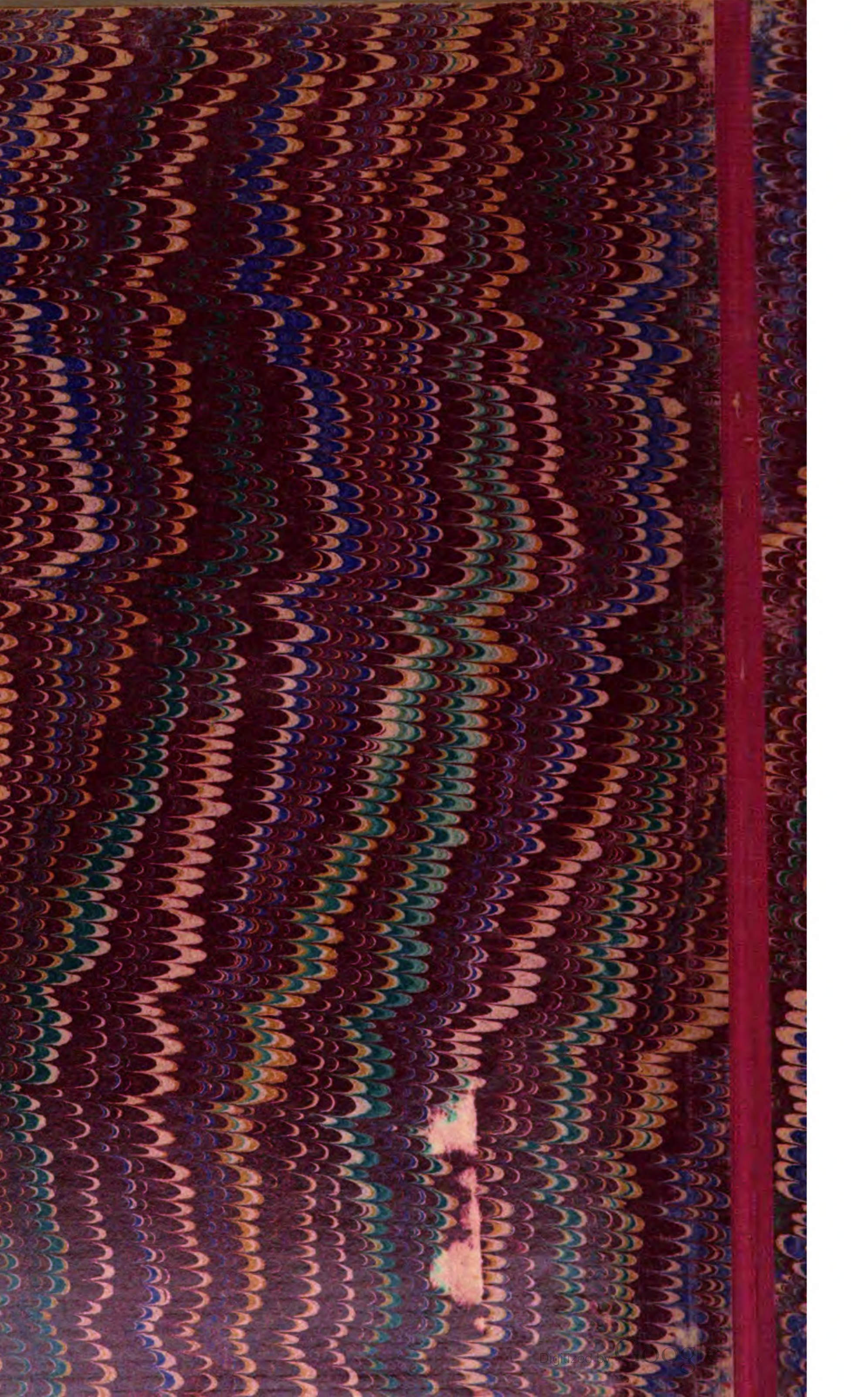
Die gelegentlich der Besprechung des Fragments der *Thérèse* geäusserte Vermutung, dass Voltaire in diesem Stücke einen ähnlichen Stoff wie den im *Charlot,* ebenfalls unter Anlehnung an die *Force du Naturel* des Destouches, behandelt habe, muss insofern als unhaltbar bezeichnet werden, als der Dichter zwar in der *Thérèse* einen ähnlichen Stoff wie im *Charlot* und in der *Force du Naturel* von Destouches verarbeitet zu haben scheint, eine Anlehnung an das letztgenannte Stück aber deshalb ausgeschlossen sein muss, weil die *Force du Naturel* aus dem Jahre 1750 stammt, während Voltaire's *Thérèse* bereits dem Jahre 1743 angehört.

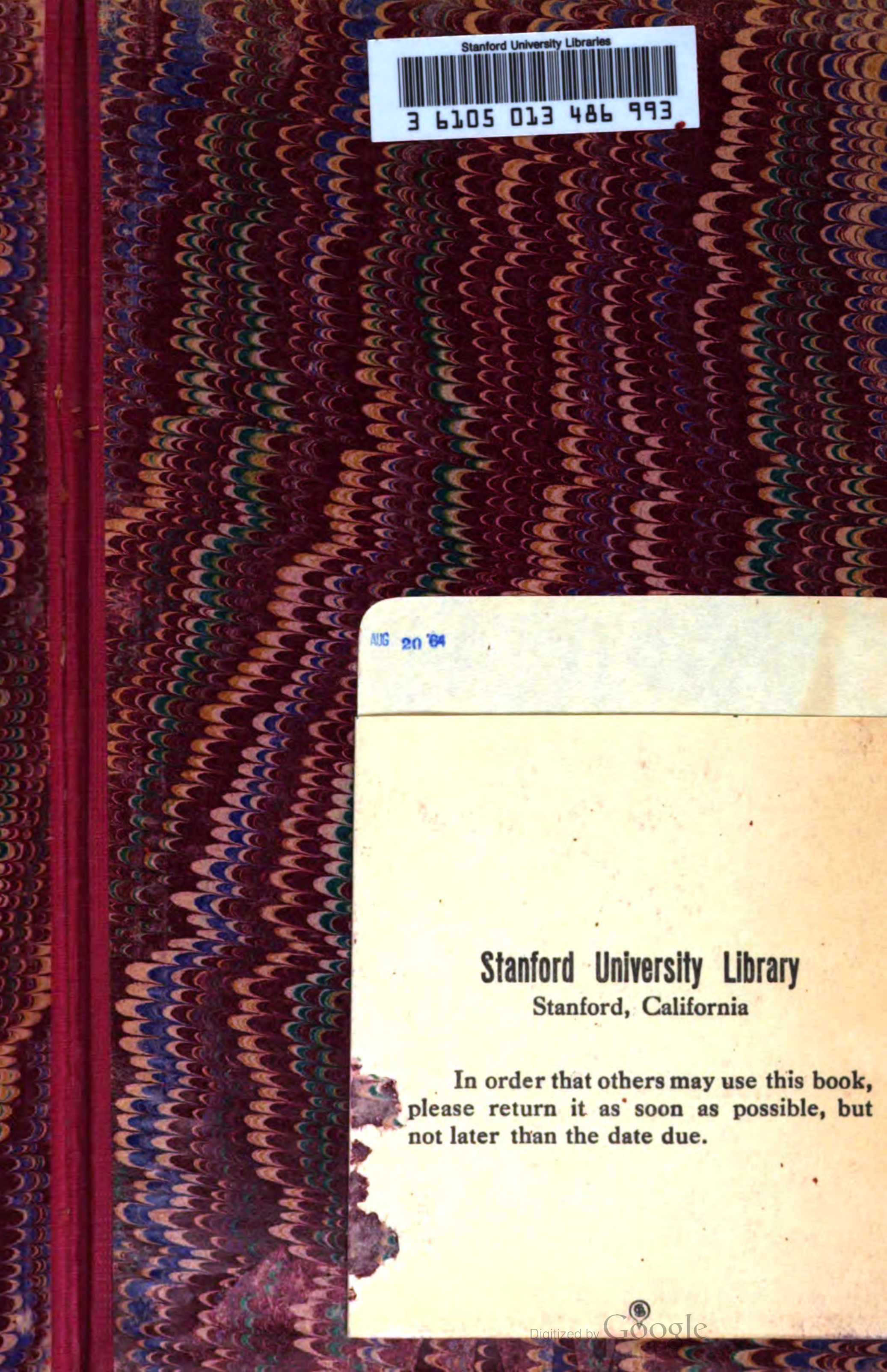
Endlich habe ich noch über die historischen Verhältnisse, die dem *Dépositaire* zu Grunde liegen, folgendes nachzutragen. Der mehrfach genannte und von mir irrtümlich als ein „Pariser Kaufmann“ bezeichnete Gourville ist der bekannte Financier und politische Agent Jean Hérault de G. (geb. 1625), einer der zahlreichen Liebhaber der M[lle] de Lenclos (de l'Enclos), der im Jahre 1661 bei der Verhaftung Fouquet's aus Frankreich flüchten musste. Bei dieser Gelegenheit vertraute er zwei Kassetten (mit je 10000 Thalern in Gold), die eine der N., die andere einem Manne an, der von Voltaire als ein *dévot,* von Guyon de Sardière *(Vie de Ninon de Lenclos)* als Grosspönitenziar bezeichnet wird. Der letztere behauptete, das Depot für fromme Zwecke verwendet, nach anderer Lesart, überhaupt keines empfangen zu haben, während Ninon unaufgefordert dem G. das ihrige mit den Worten zurückgestellt haben soll: *J'ai perdu le goût que j'avais pour vous, mais je n'ai pas perdu la mémoire.* Die Behauptung Voltaire's, der Kardinal Richelieu sei der erste Liebhaber N.'s gewesen, wird von

Camille Lebrun in der *Nouvelle Biographie générale* (t. 30: Artikel *Lenclos)* sehr zweifelhaft gemacht. Dass der Dichter des *Dépositaire* die Abneigung N.'s gegen die Bigotterie stark in den Vordergrund gerückt hat, wird man bei Voltaire und speziell in diesem Stücke begreiflich finden. Im übrigen darf man nicht vergessen, dass V. auf dem Boden der „Ninonlegende“ stand, zu deren Bildung neben der Schwärmerei anderer Zeitgenossen u. a. auch das von dem erwähnten Abbé de Châteauneuf gezeichnete (idealisierte) Bild N.'s beigetragen haben mag.

Paul Holzhausen.

Druck von Erdmann Raabe in Oppeln.




Stanford University Libraries
3 6105 013 486 993
AUG 20 '64
Stanford University Library
Stanford, California
In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.
Digitized by Google

